لجنة التأليف والترجمة والنشر

خلاصة العلم الحديث — الرسالة الثالثة

قواعد النقد الأدبي

تأليف

لاسل آبِركرُمبي

Lascelles Abercrombie

أستاذ الأدب الانكليزى بجامعة لندن

نقله إلى العربية

الدكتور

محمد عوض محمد

الأستاذ المساعد بكلية الآداب

سلسلة المعارف العامة



مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر
١٩٣٦

لجنة التأليف والترجمة والنشر

خلاصة العلم الحديث — الرسالة الثالثة

قواعد النقد الأدبي

الدكتور

محمد عوض محمد

الأستاذ المساعد بكلية الآداب

سلسلة المعارف العامة

فهرس

صفحة

الفصل الأول : مقدمة ١

الفصل الثانى : فن الأدب ١٤

الفصل الثالث : كتاب أرسطو فى الشعر ٦٤

الفصل الرابع : بعد أرسطو ١٣٧

الفصل الخامس : خاتمة ١٨٣

تنبيه :

جميع ما بالكتاب من الحواشى قد أضافه المترجم لزيادة الايضاح .

قواعد النقد الأدبي

الفصل الأول

مقدمة

كان سقراط يشرح لقضاته ما جعله غير محبوب بين الناس . فأخذ يذكر لهم أبحاثه عن حكمة الأشخاص الذين اشتهروا بالحكمة والعقل ، وقال للقضاة إن هذه الأبحاث قد أخلفت ظنونه كثيراً ، وعند ما جاء ذكر الشعراء والحوار الذى دار بينه وبينهم قال : « إنى ياسادتى لفى خجل شديد إذ أرانى مُكْرَهاً أن أقص عليكم الحقيقة . لقد تناولت الأشعار التى ألفها أصحابها بعناية فائقة » — وكان يظن أنهم فى أشعارهم هذه أكثر إدراكاً لما يقولون — « ولقد سألت كلا منهم عما عناه بشعره . فلم يكن منهم من استطاع الإجابة على سؤالى هذا ، ولقد جمعنى وإياهم مجلس ضم كثيراً من المعجبين بهم وبأشعارهم . فلم يكن بين الحضور رجل إلا وهو

أقدر على التحدث عن تلك الأشعار من الشعراء أنفسهم » .

فى هذا الحديث نرى سقراط قد كشف عن أمر ذى أهميـة كبرى ، ولا يعنينا الآن أن نشرح تأويلاته الخاصة لاكتشافه هذا . وإنما يعنينا أن نلاحظ أن سقراط كان ، فيما نعلم ، أول من فرق بين نقد الأدب وبين تأليفه . ثم قال : « لقـد أدركت حينئذ أن الشعراء لا يكتبون الشعر لأنهم حكماء ، بل لأن لديهم طبيعة أو هبة قادرة على أن تبعث فيهم حماسة . » — أو كما نقول نحن اليوم إلهاماً .

ثم استمر سقراط فى حديثه فقال : « إذن فالشعراء — من هذه الناحية — لا يختلفون عن الأنبياء والكهنة ، الذين ينطقون بالكلام الحسن ، دون أن يعرفوا ماذا يقولون . » . . . وعند ما دعا سقراط الشعراء أن يخبروه عما « عَنَوْهُ » بشعرهم فقد أراد بهذا أن يَبْلُوَهم ليعلم ما عندهم من « الحكمة » أى المقدرة على التحليل المنطقى فى صورة مطابقة للقواعد الثابتة المعقولة . أو بعبارة أخرى : إنه

أراد منهم أن ينقدوا شعرهم بأنفسهم فألفاهم عاجزين .

وقد كان بوسع سقراط — لو أنه أراد ذلك — أن يستمر فى تفسير مبدئه فيبين أن المقدرة على تذوق الأدب تختلف أيضاً عن المقدرة على تحليله تحليلاً منطقيًّا . وأن المقدرة على تذوق الشعر ، والمقـدرة على نظمه كلاهما منشؤه طبيعة خاصة فى النفس ، والراجح جدا أن هذه الطبيعة واحـدة فى كلتا الحالتين ، ولـكنها فى إحداهما سالبة وفى الأخرى موجبة ، وإن يكن من البديهى أن كلا منهما متميزة عن الأخرى تماماً .

وهنالك مقدرة ثالثة لابد لنا أن نضيفها إلى هاتين : وهى المقدرة على نقد الأدب ، ولم تـكن أسئلة سقراط فى حواره مع الشعراء عبثاً لا غَناء فيه . بل منذ أحس الإنسان بأن ميدان الأدب من الميادين التى يستطيع أن يظهر فيها أبدع مواهبه وأنفعها ، قد أخذ الناس يتساءلون لا عن معنى الشعر ومغزاه فقط ، بل وعن أمور كثيرة أخرى ، تقع كلها فى باب خاص وهو باب النقد ، والسبب الذى من

أجله عددنا بيان سقراط هذا الخطوة الأولى فى تاريخ النقد ، هو أن سقراط قد ذكر للمرة الأولى فى جلاء ووضوح أن النقد نوع خاص من العمل الأدبى ممتاز عن الأنواع الأخرى . ثم شرح لماذا كان ممتازاً عنها .

نستطيع إذن أن نقول إن دولة الأدب تحتلها ملكات ثلاثة : الأولى ملكة الإنتاج (أو الإنشاء) ؛ والثانية ملكة التذوق ؛ والثالثة ملكة النقد . وأهم ما تمتاز به ملكة النقد أنها يمكن أن تُكْتَسَب — فمع أنه من الجائز أن يكون النقد أحياناً غريزيا — فالناقد عادة يكون مدركاً للخطة التى يتبعها فى نقده ، وهذه الخطة تعتمد على قواعد منطقية خاصة ، قابلة لأن تُرَتَّبَ بحيث يتألف منها نظام خاص ، ومن الممكن دراستها وتطبيقها فى دقة وعناية ؛ ولكن ليس هنالك قواعد ترشدنا إلى كيفية ابتكار الأدب ، ولا إلى كيفية الاستمتاع به . ولهذا لم يكن من وظيفة النقد أن يشرح الحالة الفكرية التى تبعث على الابتكار الأدبى ، ولا الحالة

الفكرية التي تساعد على الاستمتاع بالأدب ، والنقد عاجز تماماً عن إيجاد هاتين الملكتين عند الناس ، إذا لم يكن لهما وجود من قبل . فهو إذن يفترض وجودهما افتراضا . أما الذين لا يقدرون على ابتكار الأدب ولا على الاستمتاع به فإنهم لن يجدوا للنقد معنى ، ولن يتذوقوا له طعما . فالنقد إذن يفترض أولا أن الأدب موجود . ثم يمضي في البحث عن طبيعته وفي شرحها وإيضاحها ، وقَدْرها حق قدرها . والخلاصة أنه يهدينا إلى تكوين رأى صحيح عنها .

وهذا كله يختلف تماماً — كما قال سقراط — عن المقدرة على ابتكار الأدب . وكذلك يختلف — وإن لم يذكره سقراط — عن المقدرة على تذوق الأدب . على أن ملكة النقد وإن كانت منفصلة عن كلتا الملكتين ، قد توجد وإحداهما جنباً إلى جنب . فمن الجائز جدا أن يكون الشاعر ، أو القارئ للأدب ناقداً قديراً . ومن الجائز أن سقراط لم يكن موفقاً في شعرائه الذين حاورهم

ذلك الحوار . وليس بمعقول أن جميع شعراء عصره كانوا عاجزين عن أن يبينوا للناس ما « عنوه » بشعرهم . بل لعل شعراء سقراط لم يفهموا تماماً « معنى » سؤاله حينما سألهم عن « معنى » أشعارهم . ولعلهم رأوا أن يكتفوا بأن يجيبوا بأن الذى عنوه بقصائدهم هو تلك القصائد نفسها ، ومن الجائز أن يكون هناك أشياء فى الأدب مما لا يتناوله النقد . كما أن بعض نواحى الاستمتاع الأدبى قد لا يدخل فى نطاق النقد ؛ لكن كلا هذين نادر جدا . ولا يكاد الإنسان يحس من نفسه أنه يؤثر أن يقول ما يجيش بصدره على طريقة خاصة دون غيرها ولا يكاد الناس يشعرون بأنهم يفضلون كلاماً على كلام آخر ، حتى يبدأ النقد يؤدى عمله . أى أن النقد ينشأ وقت نشوء الأدب .

بدأ النقد — كجزء من النشاط الأدبى — حينما انتقل الناس من التفضيل المبهم إلى الاختيار الذى يمكن تبريره بشكل معقول ، أو بعبارة أخرى حينما تسنى للناس

الرجوع إلى قواعد عقليـة . . . ولـكن هل هنالك فائدة من الرجوع إلى مثل تلك القواعد ؟ . . . أجل ، فائدة ذلك أن يكون حكمنا مبنيا على العقل . . وأيًّا كان الموضوع الذى يفكر فيـه الإنسان ، فان هناك أناساً يصرون على أن يكون تفكيرهم بالغاً أقصى حدود الدقة والجلاء . وهنالك فائدة للنقد أوضح من هذه ، وهى أنه يمكّن الرجل الذى رزق القدرة على الإنتاج الأدبى من أن يستخدم مقدرته هذه بذكاء وأن يستغلها على أحسن وجه وأكمله . وكذلك الرجل الذى رزق المقدرة على تذوق الأدب فإن استمتاعه يصبح مبنيا على أساس من الفهم وحسن التخير .

والنقد فى ذاته — وبقطع النظر عن الابتكار والاستمتاع — عبارة عن أسئلة معقولة يسألها المرء، عن كل شيء يتعلق بالأدب ثم الإجابة عنها كذلك إجابة عقلية . وهذه الأسئلة تنقسم إلى قسمين رئيسيين : قسم يتدرج من الأدب العـام ؛ إلى القطعة الأدبية الخاصة . والقسم

الآخر يجرى بعكس هذا أى من الخاص إلى العام . ففى النوع الأولى ننظر إلى الأدب كأنه نوع من الأشياء . ثم نتساءل كيف يتسنى لنا أن ننظر إليه تلك النظرة العامة الشاملة . . . ما معنى كلمة الأدب ؟ . . ما الخصائص المشتركة بين أنواع الأدب التى بها أصبح له هذا الكيان المستقل ؟ ثم ما الوظيفة التى يؤديها الأدب ؟ . . . من الإجابة على هذه الأسئلة ، والمباحث التى تستلزمها يمكن أن تتألف قواعد منظمة نستطيع أن نعبر بها عن مبلغ فهمنا لطبيعة الأدب . وهذه النقطة الأخيرة جديرة بشىء من الإيضاح . فإن تلك القواعد عبارة عن قواعد عقلية . لكنها ليست قواعد قد سنها الفكر أولاً ليجرى عليها الأدب . بل إن طبيعة الأدب موجودة من قبل ، سواء بحثت أو لم تبحث . شأنها فى ذلك شأن جميع حقائق الأشياء . فقواعد الأدب هى الأجوبة التى يهدينا إليها عقلنا حينما نتساءل عن ماهية الأدب وخصائصه .

ويمكننا أن ندعو البحث على هذه الصورة (نظرية

الأدب) ؛ وفى هذه الحالة لا ينظر النقد فيما امتازت به قطع خاصة من الأدب إلا عرضاً أو على سبيل الاستشهاد . . وبالعكس نرى أن مزايا القطع الأدبية المختلفة هى الموضوع الذى يتناوله النوع الثانى من النقد وهو الذى يمكننا أن نسميه النقد الأساسى (Criticism proper) . وفى هذه الحالة لا يكون الأمر الذى يُعنى به الباحث هو الأدب عامة ، بل الصفات الفذة التى امتازت بها قطع خاصة من الأدب . . ما الصفات التى جعلت لقطعة أدبية خاصة ميزة انفردت بها ؟ وهل تلك الصفات حسنة أم قبيحة ؟ والأسلوب فى أوسع معانيه — أعنى ما يشمل اللغة والإجادة الفنية والنزعة والروح واختيار الموضوع — الأسلوب بهذا المعنى الواسع هو موضوع النقد الخاص . وغاية هذا النقد تقدير كل شىء بقدره . وليس من شأنه أن يشير إلى وظيفة الأدب إلا عرضاً .

ونحن لو دققنا لرأينا أن نظرية الأدب لاحقة بذلك النوع من العلوم الفلسفية الذى يطلق عليه اسم علم الجمال

(Aesthetics) . وليس من الممكن أن نفصل هذين البحثين أحدهما عن الآخر . فإنهما لشدة امتزاجهما يستحيل أن يقام بينهما حد فاصل . فنظرية الأدب لابد لها من الرجوع دائماً إلى صلب الأدب . أى أنها لا غنى لها عن الرجوع إلى أمثلة أدبية معينة . وفى الاستشهاد بهذه الأمثلة من الفائدة قدر ما لها من القيمة الأدبية .

أما النقد الأساسى ، أو النقد الخاص ، فخير له أن يعتمد على شىء أقوى وأمتن من مجرد أثر تحدثه فى النفس ميول شخصية أو طوارئ عاطفية . . ولقد كان الشطر الأكبر من تاريخ النقد عبارة عن محاولات أريد بها سن أحكام للنقد ، وكان أكثر ما يعتمد عليه هذا هو المقارنة بين المزايا التى امتازت بها عدة قطع أدبية متماثلة ، والوسائل التى انتُهجت فى إنتاجها . . غير أن الأحكام المبنية على أمثلة خاصة فى ناحية من نواحى الأدب لن تكون لها القوة المطلوبة التى يمكن الركون إليها . فكثيراً ما ظهر قصور تلك الأحكام المرة بعد المرة ، فلا نكاد

نتوسع فى الأمثلة التى يراد تطبيقها عليها حتى نرى تلك الأحكام قد تقوضت وتهدمت . فقد قرر علماء النقد — مثلاً — أن شعر الملاحم يجب أن يتضمن ابتهالات أو ألعاباً جنائزية أو أموراً خارقة للطبيعة ، لا لسبب سوى أن هذه الأشياء قد وجدت فى عدة ملاحم جيدة . كذلك رأى الناقدون ما أحرزته المسرحيات فى فرنسا من النجاح الباهر فى العهد التقليدى (الكلاسيكى) فحكموا بأن كل مسرحية يجب أن تراعى فيها وحدة الزمان والمكان . ومهما كانت الأمثلة التى بنيت عليها هذه الأحكام عديدة ، فإنها لن تصبح مما يمكن الركون إليه ، ما دام أساسها المقارنة بين صفات ومزايا خاصة ؛ بدلاً من أن تكون مبنية على القواعد العقلية لنظرية الأدب . فإنك لن تستطيع أن تجزم بأن تلك المزايا والصفات — مهما كانت قيمتها — هى ضرورية لا غنى عنها : أما القواعد التى تبين لنا طبيعة الأدب عامة ، ووظيفته التى يؤديها . هذه القواعد هى وحدها التى تستطيع أن تقرر لنا ما هو

لازم وما ليس بلازم لكل نوع من أنواع الأدب . . ولابد للنقد الأدبى من مراعاة الصفات اللازمة لكل نوع من الأدب ، إذا أريد أن تكون له أحكام يعتمد عليها .

واضح — إذن — أن ناحيتى البحث الأدبى ؛ وقد سميناهما نظرية الأدب ، والنقد الأساسى ، متصلة كل منهما بالأخرى . لا تستطيع إحداهما أن تظهر فى صورتها الكاملة ما لم تشترك معها الأخرى . حتى إننا لو أردنا أن نقصر كلمة النقد على مجرد تقدير المزايا ، فلن نستطيع أن نضمن صحة الحكم ما لم نرجع فى تحليلنا وتقديرنا إلى القواعد العقلية .

والخطة التى سنتبعها فى هذه الرسالة هى أن نبحث أولا عدة مؤلفات ذات أهمية بارزة فى تاريخ النقد سواء أكان موضوعها فلسفيا (نظرية الأدب) أو راجعاً لتقدير الجمال (النقد الأساسى) وليس من الممكن هنا أن نحاول الإتيان بتاريخ شامل للنقد فى أوربا . بل سنوجه جل اهتمامنا إلى تلك المصنفات الفلسفية التى لها قيمة خاصة

فى النقـد التقديرى . وكذلك سنعنى ببعض الأبحاث التحليلية الدقيقة التى لهـا أهميـــة فى حياة الأدب الإنكليزى ، وقد خصصنا المكان الأول لكتاب أرسطو عن الشعر وهو أول وأشهر المؤلفات التى عُنيت بشرح نظرية الأدب شرحاً وافياً . سنعنى بدراسة هذه الرسالة الجليلة لا لأنها تمثل لنا الثقافة اليونانية التى أنتجتها ، بل لأن أرسطو كاد يلم فيها بجميع المسائل التى تولدت منها القواعد التى لابد للنقد منها . حقيقة أن أرسطو لم يوفق دائماً لأن يحل تلك المسائل حلا مرضيا ، لكنه يضطرنا لأن ننعم النظر فيها ، وأن نفهمها فهماً دقيقاً . . وقبل الكلام على كتاب أرسطو يحسن أن نبـدأ أولا بالقاء نظرة عامة على الأدب نفسه ، ونتناوله بشىء من البحث العقلى .

الفصل الثانى

فن الأدب

« الأدب فن من الفنون يؤدى أغراضه بواسطة الألفاظ » .. لا بأس بهذه العبارة كوصف مبدئى . ولكنها — بداهةً — بادية القصور ، إذا كان يراد بها تعريف الأدب . فهنالك أشياء تنطوى تحت تلك العبارة ، وليست من الأدب فى شىء — خصوصاً إذا أردنا أن يكون للفظ الأدب معنى دقيق محدود . واللفظ إذا كان شديد الإبهام أضحى قليل الفائدة . فالحديث العادى ليس بأدب ، وإن كان الناس يشيرون أحياناً إلى « فن الحديث » أو « فن التحدث » . وما ذلك إلا لأن كلمة فن فى الحقيقة ذات معانٍ شتى . فإلى جانب الفنون الجميلة قد يتحدث الناس عن فن الطبخ ، وفن الحرب ، وفن الإعلان . وعن مئات من الفنون الأخرى . على أن لهذه الكلمة معنى أساسياً واحداً فى كل تلك الحالات .

ومعناها المهارة التى يبلغ بها المرء مقصده بعد تدبر وتمعن ـ لهـذا لا نستطيع أن نستعين بلفظة (الفن) على تحديد المعنى المقصود بكلمة الأدب . وإلا لـكنا فى مقام من يفسر المجهول بالمجهول ، ومن يجيب عن مسألة بمسألة . فبعد أن نقول عن الأدب إنه فن ، نعود فنفسر الفن بأنه الفن الذى ينتج أدباً . والحقيقة أننا لن نستطيع أن نفهم معنى الفن فى هذا الموضع إلا إذا فهمنا معنى الأدب أولاً . إن للمهارة مراتب مختلفة ، ومن السهل علينا أن نقرر أن المهارة فى الأدب أرقى — من حيث اللغـة والبيان — وأكثر تدبراً وانتظاماً ودقة منها فى الحديث العادى وفوق ذلك فإن المهارة فى الأدب لا تتناول سوى الألفاظ التى يستخدمها الـكاتب ؛ بينما مهارة الحديث تتناول أيضاً ما للمحدث من شخصية ، قد يكون أثرها أكبر وأعمق من أثر الألفاظ . حقيقة أن الشعر قد ينشد إنشاداً ، والقطع المسرحية قد تمثـل ولـكن هذا لا يغير شيئاً من طبيعة الفن الأدبى . سواء أكان يُتلى بصوت مسموع ؛ أو يطالع فى صمت وهدوء .

ولهذا لا يجوز لنا أن نستعين على تعريف الأدب ، بالإشارة إلى اللفظ المكتوب أو المطبوع . فاللفظ الذى يعيه البصر حين يراه ما هو سوى رمز للفظ الذى تعيه الأذن حين تسمعه . والحق أن ما تطالعه العين تسمعه الأذن ، بواسطة الفكر ، وإن لم يكن هنالك صوت مسموع .. بل وهنالك قسم من الأدب — كالقريض مثلا — لا يكفى لتقديره أن نفهمه بل يتطلب — بطبعه — أن تسمع ألفاظه فى جلاء ووضوح ، ولو كان هذا السمع بطريق الفكر وحده .. فإذا تساءلنا ، إذن ، ماذا يراد بلفظ الفن حين نطلقه على الأدب ، فلعل الجواب على هذا سيبدو جليًّا متى حاولنا أن نحصر معنى الأدب نفسه فى دائرة محدودة . لقد قلنا إن معنى الفن المهارة التى يبلغ بها المرء غرضه بعد تدبر وتمعن ، فما عسى أن يكون الغرض الذى يرمى إليه فن الأدب ؟ .. سبق لنا أن وصفنا الأدب بأنه ضرب من التعبير . وهذا صحيح . غير أنه لا يشير إلا إلى جانب واحد من القضية . فليست وظيفة

الأدب التعبير عن شيء فقط ، بل هنالك أيضاً جانب آخر لا يقل عن هذا شأناً وهو تَقَبّل هذا الشيء المعبر عنه . فاذا أنا حدثتك عن شيء مارسته أو أحسسته فان ألفاظي هي بالنسبة إليّ وسيلة للتعبير عن تجاربي ، ولكنها بالنسبة إليك أنت ، وسيلة لتأدية هذه التجارب [١] إذن فمن الحق أن نقول إن الأدب يؤدى الأشياء كما أنه يعبر عنها . وقد كان لهذين الاعتبارين المختلفين أثر خطير لا في النقد وحده بل وفي الأدب أيضاً . فاذا نُظر إلى الأدب كأنه وسيلة للتعبير عما يجيش بصدر المؤلف من فكرة أو خاطر أو عاطفة ، فان هذا يرينا العنصر الذاتي (Subjective) في الأدب . وهذا ينتهي بنا إلى مذهب (الرومانتزم) . وأهم شيء فيه هو ما يحسه الشاعر . وعكس هذا أن ينظر إلى الأدب كأنه وسيلة لتأدية شيء إلى القارئ . وفي هذا إظهار للناحيـــة الموضوعية

(١) يريد المؤلف هنا أن يؤكد وجهتي الأدب الأولى ناحية المؤلف والثانية ناحيه القارئ . فاذا كان الأدب معبراً عن نفس المؤلف ، ولكنه لا يؤدى للقارئ شيئاً فليس جديراً بأن يدعى أدبا

(Objective) للأدب . وهـذا يمضى فى النهاية إلى المذهب الواقعى (Realism) . كلتا الناحيتين صحيحة . ولكن كلا منهما على حدة لا يعبر عن الحقيقة كلها . لهذا كان لا بد لقضية الأدب من اصطلاح يتناول كلا هذين الاعتبارين على السواء . ولقد نصيب غرضنا هذا فى لفظ « التوصيل » (communication) إذ من الواضح أن الأدب — أيا كانت مناحيه وأوضاعه — لا بد له أن يكون صِلَةً . وحيث لا تكون صلة لا يكون أدب . وبالرغم من أننا كثيراً ما نتحدث بأن مجرد كلامٍ ما كاف لأن يكوّن قطعة من الفن الأدبى ، فان الحقيقة أن العبارة اللفظية ما هى إلا أداة للفن نفسه ؛ وأما الفن فهو الصلة التى تحدث بين المؤلف والقارئ (أو المستمع) . إذن فان ما نعنيه بفن الأدب هو نوع الصلة التى ينشئها هذا الفن .

فاذا تكلمنا — إذن — عن فن الأدب ، فاننا نفترض وجود اصطلاحات ثلاثة الأول والأخير منها هما المؤلف

والقارئ ، والوسط الذى يصل ما بينهما هو الكلام .
وهذا هو ما نرمى إليه بقولنا إن الأدب صلة ، ولسنا بحاجة لأن نستبعد من دائرة بحثنا ألفاظاً مثل التعبير والتمثيل (representation) والتأدية . بل إنها بالعكس ألفاظ كثيراً ما تكون نافعة . وعلى الخصوص لفظ « التعبير » الذى يفيدنا كثيراً الآن ، حيث لا بد لنا من التحدث عن نوع الصلة التى ينشئها الأدب بين المؤلف والقارئ . ولكنا إذا استخدمنا لفظى التعبير والتمثيل فعلى شرط أن يكون مفهوماً دائماً أن التعبير يدل على إيصال الفكرة إلى ذهن القارئ . وأن التمثيل قد يدل على فكرة وصلت إلى الذهن . ولهذه الاعتبارات أهمية عظيمة فى نظرية الأدب ، بحيث لا يمكن أن نبالغ فى تقدير شأنها . . .

إذا نظرنا إلى النواحى المختلفة التى تُستخدم الألفاظ فيها عن عمد وعن تدبر ؛ أَدْهَشنا أننا فى بعض الأحيان تعجبنا الألفاظ نفسها ؛ بقطع النظر عما قد تنقله إلينا من

المعانى ، بينما نحن فى حالات أخرى لا نستطيع التفريق بين إعجابنا بالمعنى الذى وصل إلينا وبين إعجابنا بالعبارة التى أوصلته . فلدينا فى كلا الحالين فن من الفنون لكنه فى الحالة الأولى فن قد وجد وتكوّن من أجل شىء آخر ، له قيمته وقدره خارجاً عن الفن نفسه . وفى الحالة الأخرى لدينا فن قد وجد وتكون كما يكون له وجوده الفنى لا لأى سبب آخر . ويمكننا أن نصف الأول بأنه فن تطبيق ، والثانى بأنه فن صرف ، وإذا أردنا أن نضرب لهما مثلا فلنقارن بين كتاب أصل الأنواع لداروين وبين المنظومة الشهيرة « قصيدة فى آنية إغريقية » لكيتس فان كلا من داروين وكيتس (Keats) قد كتب ليعبر عما فى نفسه ، فأما داروين فقد أراد أن يضع بين يدى قرائه طائفة خاصة من المعلومات ، محاولا بذلك أن يقنعهم بصحة آرائه ونظرياته ؛ ونحن نحكم على قوة عبارته بقدر توفيقه إلى أغراضه هذه . ولكننا لا نحكم على هذه الأغراض بمقدرته على التعبير عنها . ولقد

نتساءل حينما نقرؤه عما إذا كانت معلوماته هذه صحيحة وعما إذا كانت قضيتــه معقولة مقبولة وليس لعبارته أو مقدرته الـكلامية فى هذا فضل سوى أنها تمكننا من أن نسأل هذه الأسئلة . وأن نصل إلى حكم فى هذا الموضوع . وربما كانت العبارة ركيكة ، والمعلومات رغم هذا صحيحة والقضية مقبولة ، ولـكن الوصول إلى هذه النتيجة قد يكون عسيراً بسبب ركاكة العبارة . ولهذا فإن الغرض الأدبى من كتاب (أصل الأنواع) يتم أداؤه بما للكتاب من المزايا الأدبية (ومعنى المزايا الأدبية هنا هو كما أوردنا فى تعريفنا الأول مجرد المقدرة على التعبير) . ولـكن هذه الصفات الأدبية ليست فى ذاتها حجة على صحة ما بالـكتاب من قضية أو مسأله وهكذا نصبح قادرين على أن نفرق بين قيمة الأغراض التى يرمى إليها دارون ، وقيمة ما له من المقدرة على التعبير عنها .

أما « قصيدة فى آنية إغريقية » فماذا عسى أن يكون فيها من أغراض مستقلة عن عباراتها ؟ فليس

فيها خبر أو حديث نستطيع أن نحكم عليه بأنه صحيح أو غير صحيح ، ولا قضية مقبولة أو غير مقبولة . ولسنا مطالَبين بأن نحكم فيها إذا كانت ذات فائدة مادية أو خلقية . بل لدينا هنا عبارة حسبُنا منها أنها عبارة ؛ ويعجبنا منها التعبير لنفسه ولذاته . إن الفن هنا لا يخرج بنا إلى دائرة غير دائرة الفن نفسه . ولا يطلب منا أن نحكم فى أمر خارج عن الفن . . فهو فن لا يرمى إلى غرض سوى أن يكون فنًّا : ولا يستحثنا لأن نحكم على شىء سوى حكمنا عليه وعلى مكانته الفنية . فالفن ها هنا — وبهذا المعنى — فن خالص صرف . . . فاذا تكلمنا عن الأدب ، إذن ، فاننا إما أن نقصد به الفن الصرف ، أو تلك الناحية التى اعتبرناها فنًّا صرفاً ... لأننا لا نستطيع أن نعتبر كتاب (أصل الأنواع) قطعة فنية إلا إذا نظرنا إلى مقدرة دارون على التعبير ، بغض النظر عن الغرض الذى يرمى إليه ، أو قبوله على أنه قضية مسلمة . ونحن نرى هذه الحقيقة بشكل أوضح فى كتب التاريخ ، فمن السهل جدا

أن نطالع ، مثلا ، كتاب جبون (Gibbon) عن انحطاط الدولة الرومانية وسقوطها من غير أن نكترث لدقة أخباره أو صحة أحكامه ، وأن نتناوله على أنه معرض فخم للحوادث التى بسطها المؤلف أمامنا وصورها لخيالنا . فان فعلنا هذا فقد اعتبرناه أدباً صرفاً : أى مجرد التعبير الذى له قيمته الخالصة . فالأدب التطبيقى إذن هو المؤلف الذى نستطيع أن نعتبره أدباً ، إذا غضضنا النظر عن غرض المؤلف . فالشىء الذى أراد المؤلف أن يجعله وسيلة لغاية ، يصبح فى نظرنا هو الغاية بعينها . أما فى الأدب الصرف فليس هنالك داع لأن نستبعد الغرض الذى يرمى إليه المؤلف فانه لم يكن له غرض أبداً سوى أن يوجد هذا التعبير لمجرد الرغبة فى وجوده .

وفى دراستنا لفن الأدب هنا سنُعنى بالأدب الصرف وبالأدب الصرف وحده — أى بالتعبير من حيث هو تعبير له قدره وقيمته ، ويبرر وجوده مجرد أنه موجود . فاذا تكلمنا عن الأدب ، إذن ، فاننا نعنى الأدب الصرف

وسنتجاهل الأدب التطبيقى : نتجاهل كل شيء كُتِب أو ألف لكى يخبرنا خبراً أو ليقنعنا بقبول رأى أو قضية وكل تعبير يرمى إلى غرض سوى مجرد وجوده لذاته ... نتجاهل هذا كله لسببين : الأول أن ما فى الأدب التطبيقى من صفات التعبير موجود كله فى الأدب الصرف ، فى صورة أوضح وأقرب تناولا . وسنجد معها صفات أخرى عديدة قد لا نجدها فى الأدب التطبيقى . السبب الثانى أن القواعد التى بمقتضاها ننقد هذه الصفات التعبيرية ستبدو لنا أكثر جلاء ووضوحاً ، حين يكون هذا التعبير أمامنا وليس له ما يبرره سوى نفسه ؛ وليس له غرض يؤديه سوى وجوده لذاته .

إذا قلنا إن فن الأدب هو التعبير ، فاننا نقصد به التعبير الذى يمكن إيصاله . وبعبارة أدق إن الفنان حين يعبر عما يخالج نفسه يتصل ساعتئذ بشخص آخر . ولكن ما الشيء الذى يوصله الفنان ؟ فى حالة دارون الجواب سهل . فهو يخبرنا بأمور وبنظرية . ولكن

ما الذى يريد كيتس أن يوصله ؟ ماالذى يراد إيصاله إلى القارئ عند ما يكون التعبير مقصوداً لذاته ؟ الجواب الوحيد لهذا السؤال هو — بخلاف حالة دارون — أن الذى يراد إيصاله شيء لا يراد به سوى مجرد إيصاله . فاذا سألنا أنفسنا عن ماهية ذلك الشيء . فليس لذلك سوى جواب واحد وهو : التجربة[١] . . . التجربة التى تقبلها ونقدرها لمجرد أنها تجربة لا لشيء آخر . ومتى قبلناها على هذه الصورة فقد يجوز لنا أن ننعتها بالتجربة الخالصة أو الصرفة . ولكن هذا النعت لا يزيدها وضوحاً . لأن التجربة بطبيعتها لا يمكن أن تكون إلا نفسها مجردةً عن كل شيء آخر . على أننا قد لا نقنع دائماً بأن ننظر إلى التجربة نظرة خالصة وأن نقبلها من أجل ذاتها ؛ بل لقد نسأل أنفسنا عما إذا كانت صادقة أو معقولة ، وعما إذا كانت لها فائدة مادية أو خلقية . فالمتأمل فى منظر

---

(١) لفظ التجربة هنا ليس معناه المحاولة (experiment) ، بل ما يعرض للانسان من فكر ، أو حادث ، أو إحساس ، أو نحو ذلك (experience)

الأراضى الفسيحة قد يهمه من أمرها — إن كان مزارعاً — قيمتها المادية . فيتساءل عن مبلغ صلاحها للاستغلال الزراعى : ولكنه — من ناحية أخرى — قد لا يهمه منها سوى مجرد التأمل فى منظرها ، مكتفياً بهذه التجربة عن كل اعتبار آخر ، ودون أن يتساءل عن أى أمر آخر له علاقة بتلك الأراضى . بل كل ما يحسه أن منظرها جميل ! . . إذا كان هذا ما يحسه ، فإن التجربة التى قد مارسها ، أمر يكفيه منه مجرد الممارسة . فإذا عبر عن هذه التجربة فإن هذا التعبير لن يكون له غرض آخر سوى مجرد التعبير . وإذا أمكن إيصال هذا التعبير بواسطة الألفاظ[1] فان هذا هو الأدب بعينه ، لأنه بهذا قد أوصل إلينا شيئاً يكفينا منه مجرد إيصاله . .

مادة الأدب إذن هى التجربة المحضة ، وهذا لا يحد من مادة الأدب ، ولا من المدى الذى قد يذهب إليه . فليس فى الحياة كلها أمر لا يجوز اعتباره تجربة قيمتها

(١) لأن التعبير قد يكون بواسطة الرسم أو الألوان

فى ذاتها ؛ ولئن كنا لا نقنع دائماً بالقيمة الظاهرة لكل تجربة من التجارب ، فانه من الممكن — مع هذا — أن نقنع بها ونرتضيها على شرط أن يكون من السهل إدراك تلك التجربة . . . والتجربة المحضة سهل تصورها فى الأمور التى يرجع فيها إلى الحواس أو إلى العاطفة ، بيد أنها كثيراً ما تكون أيضاً فى الأمور التى يرجع فيها إلى العقل أو إلى أية ناحية أخرى من نواحى الحياة . ففى وسعنا أن ندخل فى جدل فكرى ، ونجد فيه تجربة فكرية خالصة ممتعة ، سواء أقنعنا الجدل أم لم يُقنعنا . وقلّ أن يكون هنالك شيء أكثر بعثاً على الرضى ، وأبلغ بهاءً وأوفر جمالاً من تنسيق وترتيب فلسفة إسبنوزا (Spinoza) . ولكن جمالها شيء ، وصحتها شيء آخر . ومن ذا الذى يستطيع أن يقول بصحتها ؟ لكن كل من يستطيع أن يفهمها يمكنه أن يدرك ما لها من جمال ؛ وكثيراً ما نقبل فى الأدب أحوالاً خلقية أو دينية ؛ ولا نفكر يوماً أن نقبلها فى حياتنا الحقيقية . لأننا ننظر

إليها على أنها تجارب محضة . ولئن عرض لنا فى تجاربنا أمر يضطرنا لأن نصدر فيه حكماً ، فيما يتعلق بصحته ، أو بقربه من المألوف ، أو موافقتــه للآداب ، أو فائدته للإنسان . فان مجرد اشتغال الفكر بالحكم على هذا الشىء على هذه الصورة أمر يمكن أن نعده تجربة ممتعة فى ذاتها . وهكذا نرى أنه حيث تكون الحياة يكون هنالك مجال للتجربة الخالصة ، وهــذا الشأن فى الأدب . وفى هذا ما يرشدنا إلى تفسير آخر للأدب التطبيقى . فلقد رأينا أن فى وسعنا أن نعتبر كتاب (أصل الأنواع) أدبا ، إذا تجاهلنا الغرض الذى أُلِّف من أجله ، وطالعنا عباراته على أنها مقصودة لذاتها — برغم أنها كتبت لغرض خاص — وفوق تجاهلنا للأغراض التى رمى إليها يمكننا أن نعطيها صورة غير صورتها بأن نعتبرها إبانة عن المقصد ، نستطيع أن نجد فى تتبعها ومطالعتها مُتعة ولذة ؛ وهذه هى الطريقة التى نستطيع بها أن نعــد كتاب الأخلاق لاسبنوزا من كتب الأدب .

لـكننا فى الأدب الصرف لسـنا بحاجة إلى أن نستبعد أمراً أو نحول شـيئاً عن صورته . فهنالك نرى التعبير عن التجارب ممتعاً لذيذاً لمجرد أنه تعبير عنها . والأثر الذى يتعمد المؤلف أن يتركه فى نفوسـنا هو أن نحس التجربة وأن نجد فيها مُتعة ، وهذا هو الذى نرمى إليه حين نقول إن مادة الأدب هى التجربة الخالصة .

ويمكننا أن نشرح هذا شرحاً أوفى بأن نقارن بين داروين ولوكريتيوس[1] ، فـكلاهما أدلى إلينا بطائفة من الحجج والبراهين على مجموعة من الحقائق والمشاهدات . وطلب إلينا أن نحكم بأن براهينه صادقة ، وأن الفروض التى ذكرها صحيحة . والطريقة التى عبر بهـا داروين عن آرائه تكتفى بهذا المطلب دون سواه . وعباراته لا يراد بها إلاّ خدمة غرض علمى بحت ؛ ولا نستطيع أن نعدها أدباً إلاّ إذا نظرنا إليها وحدها ؛ وأهملنا الناحية العلميـة

(١) (Lucretius) من أكبر شعراء الرومان ، عاش فى القرن الأول قبل المسيح ، وأكبر أعماله كتاب (De Rerum Natura) ، وقد نظمه شعراً « فى طبيعة الأشـياء » ، وكان من أكبر أنصار مذهب أبيقور ، وكتابه هذا سفر أدب راق على الرغم من أن الموضوع علمى فلسفى

التى ترمى إليها . ففن الأدب لا يهمه موضوع علمى بحت كنظرية الانتخاب الطبيعى . وإنما يعنيه الفن الذى يتوسل به لعرض هذه النظرية أمام أعيننا . هذا مانسميه الأدب التطبيقى . أما أشعار لوكريتيوس فندعوها أدباً صرفاً . . لأن لوكريتيوس لا يكتفى بأن يسرد نظرية . بل يصف لنا تجربة ابتكار النظريات . فعبارته تشرح لنا آراءه وفروضه ؛ ولكنها أيضاً ترينا تلك الحماسة ، وشعور الطرب ، الذى استحوذ عليه ، وهو يدلى بحججه وتلك اللذة التى أحسها وهو يجمع الحقائق والفروض ، وسواء أقنعتنا حججه أم لم تقنعنا ، فإننا حين نطالعها لا نتناول بحثاً فلسفيًّا فحسب ، بل نشعر شعور الفلاسفة ونمارس تجاربهم ؛ فنحس بتلك التجربة السامية — المستمدة من العقل والعاطفة والحواس جميعاً — ونشعر بأننا نستعرض الأمور بفهم من يرى نفسه كفؤاً لها .

وهذا يوصلنا إلى قاعدة هامة جداً فى نظرية الأدب

وسنرى أن القانون البسيط الذى ذكرناه بأن الأدب يعبر عن التجربة المحضة ، سيتولد منه أهم القواعد ، التى تتألف منها نظرية الأدب . والقاعدة التى نبدأ بها هى هذه : إنه من المهم جدا إيجاد رابطة بين فكرة التعبير والتصوير من جهة ، وفكرة التوصيل — إلى ذهن القارئ — فالمؤلف من ناحية يعبر عن تجربةٍ بألفاظه ، والقارئ من ناحية أخرى يرى هذه الألفاظ صورةً لتجربة ، والأدب هو الوسيلة لتوصيل التجربة ؛ والتجربة التى أحسها الكاتب يجب أن يحسها القارئ إحساساً كاملاً . فلا يكفى أن يعطى القارئ الشىء أو الأمر الذى أثار تلك التجربة . ولا يكفى أيضاً أن يعرف القارئ الظروف التى حدثت فيها تلك التجربة ؛ بل يجب أن يدلى المؤلف إلى القارئ بالتجربة نفسها كاملة غير منقوصة ، بأن تنقل نقلاً من ذهن إلى ذهن ، ومن فكر إلى فكر .

فالمؤلف الذى يشاهد منظراً من مناظر الطبيعة

لا يستطيع أن يعطى القارئ تجربته هـذه إذا اكتفى بذكر المنظر الذى رآه ، أو اكتفى بذكر الإحساس الذى خامره . بل يجب أن يؤدى تجربته تامة الأجزاء لما شاهده وما أحسه معاً مرتبطين ارتباطاً وثيقاً ، وهذا هو مادة الأدب ، لا شيء غير هذا ، ولا شيء دون هذا ، وطالما حاول الكثيرون أن يشرحوا لنا نوع المادة التى تصلح للأدب الصرف ، والتى لا تصلح له ، والحقيقة أن كل شيء صالح لأن يكون مادة لفن الأدب . على شرط أن يتناوله المؤلف كتجربة يحسها لأجل ذاتها ؛ ويوصلها فى هـذه الصورة إلى القارئ . . . ولا شيء يصلح لأن يكون مادة للأدب ، ما لم يُتناول على هـذه الطريقة ، ويعطى على هذه الصورة ، وكل شيء صالح لأن يتناوله المؤلف بهذا الشكل ، ولكنه لن يستطيع أن يوصل كل شيء على هذه الصورة . ذلك لأن الإيصال يتوقف على مقدرة المؤلف — أو الذى سيغدو مؤلفاً — أن يجعل من الألفاظ أداة موصلة .

لـكن كيف يستطيع الـكلام أن يوصل التجربة ؟

لقد آن لنـا أن ننعم النظر فى هذا السؤال ؛ ومتى فعلنا اتضح لنا أن فى قولنا بأن الـكلام يوصل التجربة شيئا من الإبهام ، ولو أنه أقل ممـا يبدو لأول وهلة . ليس فى العلم شىء هو ملك الإنسان الخاص ، الذى لا يشاركه فيه أحد كالتجارب التى يمارسها . لأنها مادة حياته الخاصة ولا يمكن بأية وسـيلة من الوسائل أن يشاطر الإنسان إنسانا آخر حياته الخاصة به . ولـكن فى وسع الواحد منـا أن يُقَـلِّد فى حياته تجارب الآخرين بأن يتخيلها . وفى الأدب يكون التقليد والأصـل كلاهما من نوع واحد . لأن فن الأدب يتناول أموراً ليس من الضرورى أن تكون خيالية صرفة ، ولـكنها على كل حال مبنية على قوة التصوير . والباعث الأول الذى يدفع بالمرء إلى التأليف الأَدبى . قد يرجع إلى أية ناحية من نواحى الحياة العـديدة ، وقد يكون خياليًا صرفاً ؛ وقد يكون أمراً واقعيًا فى كل جزء من أجزائه . فقد يرى المؤلف حلماً ،

أو قد يصاب بالعشق ؛ ولكن أياكان الباعث ، فإنه لابد أن يصبح صورة ماثلة ، أى لا بد للمؤلف أن ينتشله من وسط تيار الحياة المتدفق ، وأن يستبقيه حيًّا باستبقائه فى مخيلته .

والآن إذا أراد المؤلف أن يوصل هـذا ، فلا بد له من أن يبعث فى نفس القارئ صورة مماثلة للتى فى نفسه ولا بد له بواسطة الألفاظ أن يحرك خيال قرائه . بل أكثر من هذا لا بد له بواسطة الألفاظ أن يسيطر على خيال قرائه بحيث تصبح تجاربهم بقـدر الإمكان تقليداً صحيحاً لتجاربه ، ولكى ينجح فى هذا يجب عليه أن يجعل ألفاظه محاكية لتجاربه . يجب عليه أن يجعل منها رمزاً لتلك التجارب ، وعليه دائماً أن يجمع بين مقدرته على التعبير عما فى نفسه بذلك الرمز ، وبين مقدرة ذلك الرمز نفسه على نقل تجاربه إلى القراء . فما يغنى الكاتب أن تكون ألفاظه معبرة عن تجاربه فى نظره هو ما دامت لا تصور تلك التجارب عنـد القراء . فهى فى

هذه الحالة ليست أدبًا موفقًا ، لأنها لم تنجح فى توصيل التجارب إلى القارئ .

فما وظيفة الألفاظ فى الأدب إلاّ أن تكون رمزاً .
فالأدب هو الوسيلة لتوصيل التجارب ، والتجارب نفسها لا تحدُث على صورة ألفاظ . وتجارب المؤلف يجب أن تترجم إلى الألفاظ التى هى رمز لها ، لكى يستطيع القارئ أن يحيل هذه الرموز بدوره إلى تجارب . وفى كلا الحالين لا بد من تخيل تلك التجارب . . . وهذه الوسيلة الرمزية — أى الألفاظ — هى وسيلة محدودة . ولكن ليس هنالك حد لتجارب الخيال البشرى . لهذا كان فن الأدب فن استخدام وسائل محدودة كرمز لتجارب غير محدودة . فكان لا بد للفنان الأديب أن يعرف كيف يجمع فى فنه كل ما احتوته الألفاظ من قوة التعبير والتصوير . وكل ما من شأنه أن يساعد على التوصيل بحيث يستثير الخيال ، ويصرّفه كيفما شاء . ويجب أن تكون الألفاظ قوية التعبير ، لكى تستطيع

الإبانة عن تجارب المؤلف ، المراد توصيلها وتفهيمها . كذلك يجب أن تكون الألفاظ صالحة لأن تحكى تلك التجارب وتصورها بصور واضحة . وإلا استحال على المؤلف نفسه أن يتمثل التجارب ، ويصورها فى ذهنه ، إذ لو أن كل عبارة قوية تمثل صورة واضحة لهان الأمر جدا . ولكن الأمر بخلاف ذلك . فالصيحة التى يصيحها إنسان قد تكون قوية التعبير بالنسبة إلى الصائح نفسه . ولكنها بالنسبة إلى السامع قد لا تؤدى معنى ولا تحكى شيئاً ذاخطر ، ولقد يعمد المؤلف إلى اختراع ألفاظ أو مقاطع يراها صادقة التعبير عما يحسه . ولكن هذه المبتكرات لن تمت إلى الأدب بصلة ما لم تكن قادرة على تصوير أفكاره للقارئ بصورة لا تحتمل أدنى شك . وهذا أمر يندر جدا حدوثه .

وإلى جانب هذا نرى أن اللغة فى الأدب يجب أن تؤدى معانى أكثر وأغزر مما تؤديه العبارة المرتبة ترتيباً منطقيًّا ، مطابقاً لقواعد النحو والصرف ، أى أن فى العبارة

الأدبية معنى أكثر مما تشتمل عليه ألفاظها المرتبة المنسقة . وإنما تختلف لغة الأدب عن اللغة المألوفة باشتمالها على قوى بثها فيها المؤلف عن دراية وعمدٍ إلى جانب قوة الكلام الصحيح . وهذه القوى لا تستخدم فى الكلام العادى إلا عفواً .

وليس التعبير عن فكرة فى الأدب من أجل الفكرة نفسها ؛ بل لأجل إيصال التجارب منظمة مفصلة وليس الأمر فى هذا قاصراً على الفكرة ، بل كذلك العاطفة ، والأثر الحسى ، والإلهام النفسى ، وجميع تلك المعانى المتعددة الأشكال والصور التى تصحب حركات الفكر ، هذه التجارب كلها يجب توصيلها إلى ذهن القارئ باستثارة خياله .

وهكذا يكون لدينا — كما ذكرنا من قبل — تجارب لا حد لصورها .وأشكالها تدل عليها إشارات (وهى الألفاظ) هى بطبعها محدودة المدى والكفاية . ولهذا لابد لفن الأدب أن يصبح إلى درجة كبيرة مجرد

إيحاء (Suggestion) . وإن أسمى ما يصل إليه فن الأدب هو أن يجعل الإيحاء اللفظى من القوة والسيطرة وبعد المدى والحيوية والدقة بمكان عظيم . . .وقوة الإيحاء هذه هى التى تضيف شيئاً آخر إلى المدلول العادى للألفاظ — مع أن هذا المدلول العادى مبنى على عدة أمور وليس على النحو والصرف وحدهما . لكن المؤلف الذى يريد أن ينقل إلى الأذهان أدق المشاعر، وأخص الإحساسات التى يجيش بها خاطره ، لابد له أن يعتمد على مقدرة قرائه على أن يستجيبوا لما توحى به ألفاظه ،

كان سقراط يعزو قوة الابتكار الأدبى إلى ما سماه « طبيعة خاصة » وهى التى وصفها بأنها قادرة على أن تتحمس . وهذا صحيح . لكن هذه الحماسة لا غناء فيها إذا لم تكن هنالك قوة تعبر عنها تعبيراً لفظيًّا مفهوماً . والذى يمتاز به الفنان الأديب على غيره هو الإحساس اللفظى ، وآية ذلك علمه بما تستطيع الألفاظ أن توحى به وحياً . وهذا الإحساس اللفظى هو ، كذلك ، الذى يميز

القارئ الذى يتذوق الأدب ، وآية ذلك أن يستجيب إلى وحى الألفاظ ، هذه هى الطبيعة الخاصة — موجبة فى المؤلف المبتدع ، وسالبة فى القارئ المتذوق — ويجب علينا أن نفترض أنها الشرط الأول لفن الأدب .

واللغة — كأداة لفن الأدب — تنقسم ، من حيث مقدرتها على الإفهام والتوصيل ، إلى أربعة أنواع رئيسية . وهذه الأنواع لا يمكن فصل بعضها عن بعض إلا إذا أردنا تحليلاً نظريًا لها . أما فى الواقع فهى ممتزجة بعضها ببعض بحيث لا يمكن التفريق بينها ، وهذه الأنواع كلها سهلة الفهم ، ولو أن أولها أكثرها سهولة . وهى كلها تشتمل على خاصية الإيحاء بدرجة وافرة ، ولكن الأنواع الثلاثة الأخرى أكثر إيحاء من النوع الاول ...

إن الكلمات تشتمل على شيئين : معان وأصوات . والمعنى والصوت كلاهما مرتبط بالآخر ارتباطًا لا يقبل التفرقة . ولكن كلاً منهما قابل لأن ننظر فيه على حدة وكل منهما يمكن تقسيمه إلى قسمين : فمن حيث المعنى نرى

أولاً أن لكل جملة معناها حسب تركيبها المنطبق على قواعد النحو والصرف . وهذا هو هيكل الجملة ، الذى تتمثل فيه الفكرة المجردة التى يراد وصفها . ولكن هنالك ناحية أخرى لمعانى الألفاظ . ذلك أن كل كلمة ذات معنى قد يكون لها بمفردها — مستقلةً عن نحو الجملة وصرفها — تأثير خاص فى الخيال . يتوقف على القرائن وعلى الموضوع . فإن معنى كلمة من الكلمات ليس بالأمر اليسير السهل . والمعنى الذى نجده فى معاجم اللغة ما هو إلا النواة التى يتجمع حولها طائفة من المعانى الثانوية . فالنواة تدل على شىء أو حدث ما ؛ وأما المعانى الثانوية فتدل على النواحى المتعددة المتنوعة لذلك الشىء أو الحدث . وكثير من المهارة الأدبية عبارة عن إطلاق تلك المعانى الثانوية لتؤثر تأثيرها فى الخيال ، بفضل ملاءمتها للموضوع من جهة . وبما اختصت به من المقدرة على إحياء التجارب فى نفس القارىء من جهة أخرى .

كذلك نرى أن كل كلمة إنما يعبر عنها بواسطة

أصوات حروف الكلمة . ولكن من الممكن أن يكون لهذه الأصوات فوق هذا — دلالتها الخاصة بها ، فأمامنا أولا الأصوات المقطعية ، الخاصة بكل حرف ساكن أو متحرك فى كل كلمة من الكلمات . وهذه يمكن — بترتيبها على طراز خاص ، وبتكرار بعض الأصوات — أن يتألف منها ذلك النظام المسمى بالروى أو القافية . وفى بعض اللغات — ومنها الإنكليزية — قد يأتون بكلمات متفقة فى أوائلها . كذلك قد يراعى فى الألفاظ ناحيـة أدق وأخفى من هذه . وهى أن يكون بين أصواتها وبين الموضوع ملاءمة . بحيث يكون فيها تقليد للشىء الموصوف . أو وحى إلى الخاطر يصعب تحديده ولكنه محسوس . وهذه الخاصيـة للكلمات ، ينظر فيها إلى كل كلمة على حدة وتأثير أصواتها . . ولكن هنالك ناحيـة أخرى لتأثير الكلمات ، وهى التى ينظر فيها إلى الكلمات متتالية متعاقبة . وهذا هو ما يعبر عنه بالانسجام أو موسيقى اللفظ (rythm) ، فهنا لا يُنظر إلى الأصوات

المقطعية ونوعها ، بل إلى تموجات الأصوات ، وإلى مقـدارها فى عدة جمل . وهذا الاختلاف فى المقدار قد يكون راجعاً إلى اختـلاف فى قوة الصوت وضعفه أو فى طوله وقصره ، أو فى ارتفـاعه وانخفاضـه . والتموجات الموسيقية عبارة عن تعاقب كل هذه الاختلافات الصوتية أو بعضها بطريقة جلية واضحة . وهذه الموسيقى اللفظية هى بلا شك أهم وسائل الانتفاع بالأصوات فى فن الأدب . لأن هذا الانسجام هو أكبر عامل فى الإيحاء بذلك الجزء من العاطفة أو الشعور ، الذى لا يمكن أن تحيا التجارب بغيره .

مما تقدم يتضح لنا أننا إذا اعتبرنا الـكلمات كمعان أولاً ، وأصوات ثانياً ثم قسمنا كلاً من هذين الاعتبارين إلى الـكلمات المتصلة جملاً ، وإلى الـكلمات منفردة أمكننا أن نتبين من هـذا كله أن هنالك نواحى أربعاً لاسـتخدام الألفاظ ، يسـتطيع فن الأدب أن ينتفع بها وهى :

١ — فى الجمل
ا — المعنى كما تدل عليه الجملة
ب — الموسيقى التى تنتظم الألفاظ

٢ — فى كل كلمة واحدة
ا — معنى الكلمة وما ينتجه من خيال
ب — الصفة الصوتية للمقاطع

ولنضرب مثلاً بهذا البيت من الشعر الإنكليزى :

Crossing the stripling Thames at Bablock-hithe

(عابرين نهر التيمس الناشئ عند بابلو كهيث)[1]

فهاهنا نجد أن المعنى العام مفهوم من الألفاظ المرتبة حسب قواعد النحو والصرف . والموسيقى ظاهرة فى تموجات الصوت بين الارتفاع والانخفاض . وكلمة الناشىء Stripling — فى وصف النهر — تثير فى الخيال صورة خاصة . والصفة الصوتية للمقاطع وما فيها من حركات وسكنات كل هذا واضح جلى . ولا يخفى على القارئ ما لصوت الألفاظ الثلاثة Stripling و Thames و Bablock-hithe من أثر فى الإيحاء بصوت الماء الجارى

---

(١) البيت من قصيدة لماتيو أرنلد عنوانها The Scholar Gipsy

وهذه هى القوى الرئيسية التى للكلمات . وليس من اللازم أن تستخدم جميعها فى وقت واحد أو أن تكون كلها فى درجة واحدة من الأهمية ... إن فن الأدب كثيراً ما يقسمونه إلى قسمين : شعر ونثر . وليس من شك فى أن هذا تقسيم ملائم . ولكن من الواجب ألا نسرف فى التفريق بينهما . وإلا لرأينا أن ليس بينهما من الفروق سوى هذا النظام الخاص الذى نسميه الوزن . ومن المعلوم الشائع أن كثيراً من النظم (أى الكلام المرتب ترتيباً موزوناً) ليس من الشعر فى شىء . وأن كثيراً من النثر (مثل ترجمة سفر أيوب الأولى باللغة الإنكليزية) قد يكون شعراً مع تجرده من الوزن ، بل لقد يكون الكلم المنسجم غير الموزون فى كثير من الأحيان هو خير أداة للشعر ، ولكن الوزن — برغم هذا كله — هو الفارق الأكبر الملموس بين الاثنين ، وبدونه نرى لغة الشعر تنحط تدريجيًّا إلى ما ليس بلغة شعر ، فالتقسيم المذكور إذن تقسيم صحيح إذا نظرنا إليه نظرة

عامة ، وهو تقسيم يراد به الناحية العملية لا الناحية الفلسفية ، ولكن فائدته العمليـة متوقفة على ما نقصده بعبارة « لغة الشعر » ، فما هو — إذن — معنى هذه العبارة ؟ وما الذى نقصده بلغة الشعر ؟ ... لغة الشعر هى اللغة التى يستطيع بها المؤلف أن يوصل تجاربه الخاصة بمنتهى القوة النافذة ، وبغاية الدقة والوضوح ، مع تصوير دقيق للتفاصيل الخفية ، فهى اللغة فى أسمى منازلها ، وفى كامل قوتها . وهى اللغة التى يستخدم فيها إلى أقصى حد وفى آن واحد ، جميع النواحى الأربع التى وصفناها من قبل ، ومن المسلم به أنه فى كثير من الأحيان ، متى أريد التعبير بمنتهى الدقة عن كل جزء من التجارب التى تعترى الكاتب ، قد يضطر إلى الاستعانة بالوزن ، ولكن هذا الوزن ليس هو الشىء الأساسى فى لغة الشعر .

وكلمة الشعر قد تطلق على الأدب عامة فى بحثنا عن فن الأدب فإن الشعر هو خلاصة الأدب ، وفى الشعر نرى مرامى الأدب كلها — وهى التعبير عن التجارب

المحضة بالألفاظ — مركزة إلى أقصى درجات التركيز . وما يصدق على الشعر ، يصدق على الأدب عامة ، وفى نظرية الأدب ، التى نتحدث عنها هنا ، إذا تكلمنا عن الشعر ، فكلامنا عنه بصفته مثالاً للأدب كله .

والغرض الذى يرمى إليه فن الأدب هو التعبير والتصوير والتوصيل . وليس الغرض من تأليف الأدب وإنشائه أن يكون جميلا . وإنما نقضى له بالجمال إذا نجح فى غرضه الذى يرمى إليه . وكما نحكم على التجربة البسيطة التى نمارسها حين نطالع منظراً حسناً من مناظر الطبيعة بأنها جميلة ، كذلك نقضى بالجمال للتجربة الصرفة التى نمارسها حين نطالع قطعة من الأدب : تلك التجربة التى أوصلها المؤلف إلى قلوبنا ، وليس هناك فرق ظاهر بين التجربة التى نحسها ، وبين التجربة التى أوصلها المؤلف .

على أننا لم نَنْتَه بعد من حديثنا عن فن إيصال التجارب بواسطة الألفاظ . إننا قد نحكم بأن عدة أجزاء فى قصيدة من القصائد ، قد بلغت من الحسن مبلغاً

كبيرا . ولقد نحكم أيضاً بأن القصيدة كلها جميلة . لكن جمال الكل ليس مجرد مجموع جمال الأجزاء . ونحن إلى الآن كنا نتحدث عن المادة التى تستخدم فى صناعة الأدب . والآن نريد أن نتحدث عن الشكل أو الصورة وهذا هو الذى نستطيع أن نحكم به على القطعة الأدبية من حيث هى كل . وسنرى أن الشكل فى الأدب لا يقل أهمية عن المادة . فإن الشكل هو الذى يمكننا من أن نجيب على السؤال الآتى : ما الوظيفة التى يؤديها الأدب ؟

لقد رأينا أن أصل كل تأليف أدبى هو تجربة مارسها المؤلف ، وهذه التجربة قد تكون من أى نوع كان ، قد تكون مما يصادفه المؤلف فى حياته ، وقد تكون قصة سمعها ، أو خيالا أو وهماً خطر فى فكره ولكنها على كل حال يجب أن تكون تجربة قد ملكت عليه حسه وحملته على الكلام ، نعم قد لا يكون هنالك أمر غير مألوف فى تجربة تضطر صاحبها لأن يتكلم ، ولكن يجب أن يكون فى التجربة أمر غير مألوف إذا

اضطر صاحبها لأن يتكلم بإتقان وبراعة ، وأن ينقل تجربته إلى فكر الآخرين ، أو بعبارة أخرى يوصل هذه التجربة إلى النفوس ، فلا بد لهذه التجربة أن تكون من الشدة بحيث تبعث فى المؤلف القوة والنظام اللازمين لمجهود أدبى ، يستطيع به أن يُخرج — بواسطة الالفاظ — رمزاً عن تجربته ، وهذا الرمز يجب أن يكون صادقاً دقيقاً ، بحيث يُرضى المؤلف به شعوره الفنى تمام الرضى .

وما هو هذا الشعور الفنى الذى لا بد من إرضائه ؟ هو بكل بساطة تلك التجربة نفسها ، تطلب من المؤلف عديلها اللفظىّ ، عديلها الذى لا يختلف عنها قيد شعرة ، فهى هنا سيدة آمرة ، ولا بد للفنان أن يخضع لها كل الخضوع . وما عسى أن يكون لهذه التجربة من الخصائص حتى يغدو لها هذا السلطان المُطلق على نفس المؤلف ؟ والجواب على هذا أن التجربة ، لكى يكون لها هذا النفوذ ، يجب أن تكون حادة شديدة . . . من الجائز أن جميع التجارب تتطلب التعبير عنها ، ولكن

التجربة التى تتطلب ذلك النوع الخاص من التعبير ، الذى يتخـذ صورة التوصيل الفنى ، تلك التجربة لابد أن تـكون ذات قوة خاصة وشدة خاصة ، وهى لا تـكتفى بأن يعلم الناس بمجرد حدوثها ، بل تريد أن يحيطوا خُبْراً بذاتها ، بأن تعلمهم بطبيعتها ومادتها ونغمتها ، بحيث تُبعث مرة أخرى فى نفوس الناس .

ولا بد للتجارب الحادة القوية من اهتمام وعناية لا يقلان عنها حدة وقوة ؛ ومن الجائز أن نَصف التجربة التى لهـا كل هذه السيطرة والهيمنة على نفس الفنان ، بأنها الإلهام ، الذى يسبب إخراج القطعة الفنية ، وهى كلمة مفيدة لا بأس بها ما دمنا نقصر استخدامها على هذا المعنى بالذات ، وفى هـذه الحالة نرى أن القاعدة هى أنه كلما عظم الإلهام ، تطلَّب قوة فنية أعظم لـكى تعبر عنه ، لأن التجربة إذا كبرت وسمت فلا بد لها من مقدرة على التعبير أسمى وأكبر لـكى تحيلها إلى عمل أدبى يمثلها تمثيلاً صادقا ، ومن الواضح أن المؤلفين أمثال هوميروس

ودانتي وشكسبير وملتن لم يستطيعوا أن ينقلوا إلينا أعظم التجارب وأسماها إلا لأنهم رزقوا أكبر مقدرة على التعبير اللغوى . وبالطبع كان لهم إلهام عظيم ؛ غير أننا ما كنا لندرك هذا لو لم يكن كلامهم يضارع إلهامهم عظمة ، وكلما كانت مادة تجاربهم أغنى وأغزر ، كانت مادة شعرهم أوفى وأبهر . وذلك لما رزقوه من السلطان على اللغة . . على أنه ليس بكاف أن تكون مادة تجاربهم غنية ، وليس غناها هو الذى صيرها إلهاما ، بل لأن هذا الغنى قد أثار إحساساً شديداً ، فإن شكسبير مثلا حين سمع أو طالع قصة عطيل ، اتخذها بمثابة تجربة واحدة وتناول كل ما فى القصة من مادة وروح جملة واحدة ، واستوعبها باهتمام أثار خياله ، وحرك قواه الأدبية .

ليست التجربة بالأمر البسيط ، بل لا بد لها على الأقل أن تكون مركبة من أمرين : ما يُعطى إلى الفكر وما يعطيه الفكر ، وكلٌّ من هذين قد يكون بدوره مركباً تركيباً كثيراً ، انظر مثلا إلى الرجل الذى يتأمل

غروب الشمس ، إن حواس هـذا الرجل لا تنقل إليه جمال اللون وبهجة المنظر فقط ، بل قد تنقل إليه أيضاً ما فى تلك اللحظة من هدوء وعذوبة ورائحة زكية ، وهو يضيف إليها إحساسات أخرى ممـا ولده خياله ؛ كالنار ومنظرها وما توحى به ؛ وكالشعور بانتهاء اليوم وما فى ذلك من معنى ، وحلول الليل ، وزوال الجمال وهلم جرا . . . وهذا كله متحد فى تجربة واحدة ، متجمع فى انتباهة واحدة . وإذا كانت تلك اللحظة من القوة بحيث تتطلب التعبير الفنى عنها ، فإن المؤلف يستخلصها من وسط بحر التجارب المتدفق ، ويستديمها باستبقائها فى مخيلته ؛ فتزداد غنى لمجرد الاحتفاظ بها فى الخيال ، ومثل هذه التجربة تمتاز أولا بمادتها التى تتألف منهـا ، ثم بالوحدة التى تؤلف بين أجزائها المختلفة ، وتجعل منهـا تجربة موحدة فى نفس المؤلف ، فإذا أراد توصيل هذه التجربة كما هى فلا بد أن يتناول الأدب تلك الأجزاء المركبة التى تتألف منها مادتها ، وكذلك لا بد له أن

يتناول « الكل» الذى يجمع شتاتها ، ويوحد بين أجزائها وتلك الوحدة هى التى كانت بمثابة الإلهام للمؤلف .

والناحية الخاصة من الأدب التى تعنى بمادة التجارب يمكن أن يطلق عليها اسم الكَلِم (diction) ؛ والناحية التى تعنى بتوحيد تلك المادة وجعلها حادثاً مُفرداً مثيراً للانتباه ، يمكننا أن نطلق عليها اسم الصورة أو الشكل (Form) ، وهذه الصورة لا تفرض فرضاً على اللفظ بواسطة قوة خارجة عنه ، بل تنشأ من اللفظ نفسه ؛ ما دام اللفظ مطابقاً للإلهام الذى أثاره ... وبرغم هذا فإن الصورة فى الأدب تمثل ناحية خاصة تمتاز عن اللفظ كما يمتاز معنى الكلمات عن أصواتها ، ومن المهم نظريًّا وعمليًّا أن نتبين الفرق بينهما .

إذا كان من المستحيل أن تنقل التجربة من فكر إلى فكر بطريقة مباشرة ، بل لابد من إيصالها بواسطة أداة تؤديها ، وهذه الأداة فى الأدب عبارة عن كلمات مفردة أو مجتمعة ، يُدْلَى بها الواحدة بعد الأخرى ، ولابد

من تَفَهّمها قطعة بعـد قطعة ، فإن أول ما يجب عمله فى إيصال الإلهام إلى الأفهام هو أن تُفكك وحدته إلى الأجزاء التى تتألف منها ؛ وكذلك أول ما يجب عمله فى تَلَقٍّ أو تَفَهّم هذا الإلهام هو أن تُتناول أجزاؤه جزءاً جزءاً ، ولكن الفنان يجب عليه وهو يُدْلى بإلهامه مُفككاً مجزّءاً أن يُعدَّ العدة للَمّ هذا الشعث ولتجميع تلك الأجزاء مرة أخرى ، فى الشكل الذى تؤلفه ؛ وذلك بمجرد انتهائه من سرد هذه الأجزاء . فيستطيع الفكر أن يتناول فنه مقسماً إلى سلسلة من الخواطر ، فى ترتيب خاص وشكل خاص . يمكنه أن يكوّن منها صورة مفردة قد اتّحدت فيها جميع تلك الخواطر وأصبحت كُلاًّ موحَّداً .

وتلك الناحية من الأدب — التى أطلقنا عليها اسم (الصورة) أو (الشكل) . وهى التى تتمثل فيها وحدة الإلهام — كما أن اللفظ هو الذى تتمثل فيه مادة الإلهام — تلك الناحية تبدو لنا أهميتها بوضوح حين نتساءل : « ما وظيفة الأدب ؟ » ما الغاية التى نرمى إليها بإيصال

التجارب المحضة فى صورة قصائد وقصص ومسرحيات ؟ من الممكن أن يُكتفى بالإجابة على هذا السؤال بأن يقال إننا نجنى التجربة الخالصة . وما دمنا جميعاً نعيش بالتجارب وفى وسط التجارب ، فإن اكتساب التجربة الصرفة اكتساب لمادة الحياة ... ولكن مثل هذا الجواب يضع الأدب فى منزلة المنافس للحياة نفسها ، ومن المستحيل أن ينافس الأدب الحياة نفسها فى مجرد إعطاء التجارب ، لأن الأدب ، ما كان يوماً ولن يكون أبداً سوى تجارب يصورها الخيال ، وفى المنافسة بينها وبين الواقع ستكون أبداً قاصرة قصوراً بيناً لهذا السبب نفسه وهو أنها ليست واقعية ، وإنما يتبين لنا أهمية تجارب الأدب وتفوقها على التجارب الواقعية ، حينما ننظر إلى صورة الأدب ... وقد طُبِع الإنسان على ألا يقنع بأن يكون مجرد كائن يمارس التجارب ممارسة بسيطة ، بل إن قصارى جهده العملى والنظرى أن يرى ويستكشف فى تجاربه مغزى ومعنى ، وفى الأدب لسنا بحاجة لأن نخلق

أو نستكشف مغزى للتجارب التى اشتمل عليها ، لأن التجارب هناك كلها ذات مغزى بحكم أنها أدب : وذلك لما يخلعه الأدب على التجربة من صورة خاصة ، فإن جهودنا العملية والنظرية تسعى أبداً وراء حياة كاملة المعنى والنظام ، أو حقيقة فلسفية ، أو مثال خُلُقى راق ، أو منفعة ملائمة ، ولكن جهودنا تلك لا تبلغ الغاية ولن تبلغها ، أما الأدب فليس فيه سعى وراء المغزى والمعنى ، فإذا وفق الأدب لأن يكون له وجود ، فإن التجربة التى يعطينا إياها تصبح بهذا ذات مغزى . . . كذلك كان الأدب يوم أُلِّف لأول مرة . وكذلك سيبقى إلى الأبد فإذا لم تكن التجربة ذات مغزى ، فهذا دليل على أن الأدب لم يوفق لأن يكون له وجود .

ثم ما هى تلك الرغبة البشرية المُلِحَّةُ ذات الأهمية الكبرى ، التى تتطلب أن يكون لكل تجربة مغزى ؟ أيمكن أن يكون للتجربة معنى خارج عنها ؟ وما عسانا نحن أن نراه ونفهمه خارجاً عن التجربة ، نحن الذين

لانستطيع الخروج عن تجاربنا ؛ كل ما هنالك أن التجربة يجب أن تشتمل على مغزى فى طيها . ولكن ماذا نقصده بكلمة مغزى ؟ نقصد بهذا مجرد العلاقة القوية التى تصل الأشياء بعضها ببعض . ولقد يقال فى الأمر إنه ذو مغزى ، إذا تركزت فيه صلات تربطه بعدة أمور أخرى . فالتجربة تكون ذات مغزى دقيق إذا كان كل جزء منها قد تركزت فيه صلات تربطه بكل جزء آخر منها . وقد طُبِعْنَا على بعض ذلك الطراز من التجارب الذى يكون كل شىء فيه مفككا ضعيف الرابطة ، كأن ليس بينه وبين سائر الأشياء صلة . أو كأنما لم توجد هذه الأشياء معاً إلا بمحض الصدفة . . . والتجربة ذات المغزى هى التى لا يدخل فيها شىء بمحض الصدفة . بل يكون كل جزء منها متلائماً ومتصلا بسائر الأجزاء . وكل شىء فيها له وجود من أجل نفسه ، ووجودٌ من أجل الكل الذى هو جزء منه . وهذا الكل إنما يتكون بالكيفية التى تحدث بها الأجزاء . ولهذا كان كل جزء

أ كبر من نفسه ، لأن فيه معنى أ كثر من معناه . إذ يرمى إلى تنظيم كلٍّ مرتب متسق .

وهكذا تكون التجربة فى عالم الأدب . ففى كل قطعة أدبية سواء أكانت قصيدة أو رواية أو قصة أو مقالة أو أى شىء آخر على شرط أن يكون من الأدب حقيقة — فى كل قطعة أدبية لا ترى شيئاً عارضاً ، ما لم يكن له أثر فى تكوين صورة القطعة كلها ؛ فى تكوين الصورة النهائية التى تتألف من تتابع صور عديدة . هذه التجربة بالطبع تجربة محدودة ، لأنها تطابق تجربة المؤلف التى استخلصها بخياله اليَقِظ من بين تيار الحوادث ، وعزلها وجعل منها إلهاماً مُوحيا ، ولكن كونها تجربة محدودة هو الذى جعلها ذات وحدة ممتازة ، تعطيها المغزى الخاص بها . ومن الممكن أن تمر ببعض الناس لحظات يمارسون فيها تجربة مشابهة لتجربة المؤلف . وإن أعوزتهم مقدرته على التعبير . ولكن هذه التجارب متى تضمنها الادب أصبحت فى متناولنا جميعاً متى شئنا . وفوق ذلك

— وهذه هى النقطة الهامة — فإن المغزى الذى يتضمنه الأدب ، يُبْسط أمامنا بكيفية تجعله أكثر وضوحاً وجلاء مما لو كان نتيجة ما يوحى به الواقع المشاهد . لأن الأديب الفنان ، بواسطة أداته الرمزية ، يبنى بالتدريج ، وبصنعة فائقة تلك الوحدة التى تتضمنها القطعة التى يخرجها . فإذا كنا نعيش وسط عمل أدبى نكون دائماً وسط سلسلة من الآثار الصغيرة ، التى نحس أن كلا منها يساعد فى تكوين الأثر الأكبر الذى هو الصورة التى يمتاز بها ذلك العمل الأدبى فى شكله الكامل . وهكذا نعيش فى تجربة نعلم أنها مهما كان نظامها وترتيبها ، فإنها على كل حال وحدة قائمة بذاتها ، ومتى تكونت صورة ذلك العمل الأدبى فى فكرنا ، حصلنا بذلك على وحدة التجربة التى اكتسبناها منه . ونحصل فى هذه الوحدة على تجربة قد نظمت تنظيماً كاملاً واتصلت أجزاؤها بعضها ببعض على أحسن وجه . فنصل إلى الغرض الذى كنا ننتظره ونشتاقه من مطالعة ذلك المؤلف ، إذ نبلغ

به — بدرجة تختلف كثرةً أو قلة — إلى التجربة ذات المغزى الكامل. وهذه هى التجربة التى نطمح إليها أبدا ولكننا لا نصل إليها إلا فى الفن. فهنالك لا تكون التجربة مجرد لحظة طارئة تومض وميض البرق، بل لحظات متتالية مستطيلة قد انتظم بعضها بعضاً، وتنسقت فى إتقان فائق. واتصلت أجزاؤها بعضها ببعض. فأظهرت لنا ذلك المغزى الوحيد الذى لا بد لعقولنا منه: وهو الترتيب الذى يشتمل كل شىء فى الوجود...

تلك إذن وظيفة الأدب، التى استخلصناها من بحثنا فى دائرته وحدها وهى التجربة الخالصة، التى قيمتها فى ذاتها. أما القول بأن وظيفة الأدب أن يعلمنا أمراً أو يقنعنا بصحة شىء. أو يحسّن من أخلاقنا. فهذا كله يخرج بنا عن فن الأدب. ومن الممكن أن يؤدى الأدب كل هذه الأشياء. ولكنه لم يكن أدباً لمجرد أدائه لها، كذلك ليس من وظيفة الأدب أن يكون جميلا، بل الأصح أن نقول إن من الأشياء التى

تجعلنا نحكم بأن الأدب جميل أن يؤدى وظيفته تمام الأداء ، أما تلك الوظيفة ، التى يؤديها الأدب بتعبيره عن التجربة ، فهى أن يجعل التجربة ذات مغزى بنفسها من غير حاجة لأن نحكم عليها بأنها صادقة أو صحيحة ، أو نافعة أو مهذِّبة . وكل تأليف أدبى — مهما كانت التجربة التى اشتمل عليها محدودة — فإنه يعطينا مثالا من تلك التجارب التى نحن فى أشد الحاجة إليها ، وذلك بفضل الصورة التى يتخذها ، فالصورة فى الأدب هى التى تجعل للتجربة مغزى . وهنا لابد لنا أن نلاحظ أن من الخطأ أن يقال صورة ذات مغزى ، لأن الصورة نفسها لا يمكن أن تكون ذات مغزى ، فالصورة لا يمكن أن يكون لها وجود إلا بصفتها صورة للمادة ، وإذا كان هنالك مغزى تعطيه الصورة ، فذلك هو المغزى الذى تعطيه الصورة للمادة ، حقيقة إن هذه المادة ليست حدثًا واقعيًا ، ولكن من المستحيل — فى التجارب الواقعية — أن نجد مغزى كاملا مستقرًا ؛ فإذا أردنا مثل هذا فعلينا أن

نطلبه فى التجارب المتخيلة ، ومع هـذا فإن ذلك المغزى الـكامل المتقن الذى نصادفه فى حياة الأدب الخيالية هو بمثابة دافع قوى دائم يدفعنا نحو أشرف الجهود فى حياتنا الواقعيـة ، يدفعنا لأن نبلغ بجميع الوسـائل الفكرية والعملية أقصى ما نستطيعه من القيمة فى الحياة .

* * *

ومن المفيد أن نختم هذا الفصل من الـكتاب بسرد موجز لأهم قواعد نظرية الأدب :

١ — إن فن الأدب فن يرمى — بواسطة اللغة — إلى إيصال التجارب التى لها قيمة فى ذاتها ، والتى يمكن تذوّقها لذاتها .

٢ — ولا يكفى — من أجل هذا — إيصال مادة التجربة أو كيفيتها ؛ لا يكفى التعبير عن موضوع التجربة أو غرض التجربة ، بل التجربة نفسها كاملة شاملة فى ذاتها وفى موضوعها . بما فى ذلك الأمر الحادث والفكر الذى مارسه . هذا كله هو ما يجب إيصاله إلى الأذهان

٣ — وما دامت التجربة ليست ألفاظاً وجملاً ، فان الألفاظ لا تستطيع إيصالها إلا بصفتها رموز وإشارات ؛ ومقدرة الألفاظ على أن ترمز للتجارب تتوقف على مقدرتها على تنبيه ملكة الخيال فى النـاس . وأيا كانت التجربة ، فانها يجب أن تنقل إلى الأذهان بطريق الخيال والتصوير .

٤ — ولكى يمكن أن يرمز للتجربة بشكل يقرب من الكمال ، نرى الأدب يلجأ إلى استخدام مختلف القوى ، التى تستطيع بها الألفاظ أن تؤثر فى الأفهام ، سواء أكان هـذا من ناحية المعنى أو من ناحية اللفظ والصوت ، فان تأثير الألفاظ فى الفكر ذو نواح أربع :

فمن حيث المعنى :

ا — بناء المعنى كما يقتضيه سياق الألفاظ .

ب — ثم المقدرة الإيحائية لبعض الألفاظ .

ومن حيث اللفظ :

حـ — بناء اللفظ بناء منسجماً موسيقيًّا .

٤ — ثم ما لبعض المقاطع من محاكاة الموضوع .

٥ — إن التجربة الأدبية لا تمتاز فقط بالمادة التى تتكون منها بل أيضاً بالوحدة التى تنتظم تلك المادة . فاذا أريد إيصال تجربة ما ، فلابد من إيصال مادتها ووحدتها . واللفظ الأدبى هو الرمز لمادة التجربة ؛ والصورة الأدبية هى الرمز لوحدتها . ولكى يمكن إيصال التجربة بواسطة الألفاظ ، لابد من تجزئتها أولاً ولكن كلما تقدمت القطعة الأدبية أخذت أجزاؤها تتحد ، بحيث تتكون من الكلم صورة ، ومتى أكملت القطعة كملت الصورة .

٦ — متى كملت القطعة الأدبية أمكن لنا أن ننظر إليها بصفتها وحدة كل جزء منها قوى الصلة بكل جزء آخر ، وليس فيها شىء عارض أو غريب ، وليس بها شىء إلا وهو لازم للكل ، وهذا هو المغزى العميق للتجارب ، الذى ننشده فوق كل شىء آخر ، وما وظيفة الأدب إلا أن يكسبنا قوة الخيال التى نتصور بها التجارب ذات المغزى العميق .

الفصل الثالث

كتاب أرسطو فى الشعر

كتاب أرسطو فى فن الشعر ، الذى يطلق عليه عادة اسم (بويطيقا) ؛ لم يكن يريد به أرسطو أن يكون « كتاباً » بالمعنى المألوف . ونحن نرى فيه — كما نرى فى معظم آثار أرسطو التى وصلت إلى أيدينا — أنه لم يؤلف على صورة كتاب ، بل ما هو إلا مجموعة مذكرات لمحاضراته لطلبته ، وقد يكون عبارة عن المذكرات التى أعدها هو لتساعده على التدريس ، أو مذكرات كتبها تلميذ أو عدة تلاميذ أثناء إلقاء المحاضرات ، أو مزيجاً من الإثنين ، وأيًّا كانت الحالة فان الذى سطر هذه المذكرات لم يكتبها لمطالعة الجمهور فهى كثيراً ما تكون مقطوعة مبتورة ، مشتتة الأجزاء موجزة فى بعض المواضع إلى درجة مخلة ، كثيرة الخروج عن الموضوع فى أماكن أخرى ، تارة تترك بعض

الآراء الهامة بلا شرح ولا إيضاح ، وطوراً تتناول بعض الآراء التافهة بالشرح الواسع والتفصيل ، والخلاصة أن فيها جميع العيوب التي نجدها في مذكرات المحاضرات ولهذا نرى أن أهم فكرة في الكتاب — وهي الفكرة المركزية التي يرتبط بها كل شيء فيه — ليس لها فيه تعريف ولا شرح . وقد ذكرت مرة في شكل استعارة غامضة ، مع أن الإشارة إليها في الكتاب كثيرة . ولابد لنا أن نبذل جهدنا لكي نستخلص من هذه الإشارات الفكرة التي يرمي إليها أرسطو . وهذا بالطبع هو ما ننتظره من مذكرات المحاضر . فالفكرة الأساسية لموضوع المحاضرات هي الأمر الذي يستطيع أن يستغني عن كتابته في مذكراته . وهي الشيء الوحيد الذي يستطيع أن يحاضر عنه من غير رجوع إلى مذكرات مطلقاً .

ولكن برغم هذه العيوب كلها ، نرى القضية التي يبسطها تبدو أمامنا في جلال ورواء ، وقد كان كتاب أرسطو هذا أول كتاب شرح نظرية الأدب شرحاً

فلسفيا ، والأساس الذى بنيت عليه جميع الأبحاث الخاصة بهذا الموضوع . حقيقة إن الكتاب من نتاج العصر الذى أُلف فيه ، وهذا ظاهر جدا من حدود المواضيع التى يتناولها ؛ ولقد نما الأدب كثيراً ، وتفرع فروعاً عديدة منذ عهد أرسطو . ومن السهل جدا أن يضل النقد والناقد إذا قصر بحثه على ضروب محدودة من الأدب ، ومن السهل جدا أن ينظر إلى العرض كأنه الجوهر ، وإلى الجائز كأنه لازم ، غير أن أرسطو كان له قلب الفيلسوف وضميرُ الحكيم ، فاذا تناول موضوع النقد الأدبى بالبحث — مهما كان الحيِّز الذى يعمل فيه ضيقاً — فان بحثه يكون دائماً بحث الفيلسوف الحكيم . وما كان عند اليونان فى القرن الرابع قبل الميلاد من فلسفة صالحة ، لم يزل فلسفةً صالحةً فى كل عهد وفى كل مكان . فكثير مما ذكره أرسطو لا يصوِّر لنا سوى فكر اليونان وأدب اليونان . ولكن كثيراً مما ذكره هو خلاصة التفكير السليم عن الأدب عامة .

ولهذا كانت هنالك نواح عدة من بحثه هذا لم يزد فيها أحدٌ شيئاً جديداً إلى ما قاله أرسطو عن نظرية الأدب. ومع أن كتاب أرسطو يجب أن ينظر إليه كجزء من الثقافة اليونانية، فان المهم هنا أن ننظر إليه كبحث لقواعد النقد الأدبى، بحيث يمكن تطبيقه على شكسبير وملتن كما يطبق على هوميروس وسفوكليس. ومن الخطأ أن تُنسب إلى أرسطو الوسائل الحديثة فى التفكير والإحساس؛ ولكن الشيء الذى يبهرنا حقا هو أن نختبر القواعد التى وضعها بأن نطبقها على المنتجات الحديثة للفكر والشعور الإنسانى...

وموضوع كتاب الشعر كما وصل إلينا، ليس فقط قاصراً على بحث الأدب اليونانى؛ بل مقصور على أنواع خاصة منه. وهذه الأنواع أربعة جمعها أرسطو فى مجموعتين تبعاً للروابط التاريخية والفنية. فهو يرى أن الشعر ابتدأ فى نوعين اثنين كما أن البواعث التى تدعو إليه هى بطبعها تذهب فى اتجاهين اثنين. فالشعر يبدأ إما

كشعر حماسى أو هجائى . ومن الحماسى — أى شعر الملاحم — تنشأ المأساة ؛ ومن الهجائى تنشأ المهزلة . وإذا كان الشعر — على هذه الصورة — يتألف من زوجين من الأنواع فإن القواعد التى تصح فى شعر الملاحم تصح أيضاً فى شعر المآسى . وقواعد شعر الهجاء صحيحة أيضاً فى شعر المهازل (الكوميديا) . ومن الوجهة التاريخية كانت الملاحم من غير شك أقدم من المآسى ، والهجاء أقدم من شعر المهازل . ولهذا رأى أرسطو أن المأساة والمهزلة تمثلان طوراً أرقى من أطوار الشعر . وهما لذلك أجدر بالتوسع فى الشرح والبحث من الضرب الأول . لهذا كانت الخطة التى اتبعها أن يبدأ ببحث الضروب الجديدة بحثاً وافياً ، ثم يطبق نتائج بحثه على الضروب الأصلية ، بعد أن يعدل فيها بقدر ما يتطلبه اختلاف الأحوال فى كل عصر . تلك خطة أرسطو فى كتابه . ولكن كتاب (الشعر) هذا لم يصل إلينا كاملاً ، ولو أن خطة البحث واضحة كل الوضوح . وليس من شك فى أن للكتاب

جزءاً ثانياً قد فقد . وفيه بحث للهجاء والمهازل مشابه للجزء الذى بين أيدينا .

وهذه الخطة التى سار عليها أرسطو فى كتابه خطة صالحة على وجه العموم . ولكن يجب أن نذكر دائماً أن تقسيمه الشعر (أو الأدب عامة) إلى أنواع وضروب — حتى على فرض أن الحدود الفاصلة أحياناً فى غاية الوضوح — هو أمر لا يُلجأ إليه إلا إذا اضطرتنا إليه طبيعة البحث . والأمر هنا ليس مشابهاً لتقسيم الحيوانات إلى أنواع ؛ إذ ليس فى الشعر فروق واضحة كالفروق فى علم الحيوان . ولقد ينسى أرسطو أحياناً أن الحكم على تأليف بأنه من المآسى قد لا يستتبع أنه من الشعر . وقد يكون هنالك بعض علامات تجعل الكلام مشابهاً للمآسى ولكن مرماه مختلف عنها كل الاختلاف . ومن الممكن أيضاً أنه قد غلا فى تحديد ذلك النوع الخاص ، وهو المأساة . على أن الشىء الذى يدهش له القارئ فى زماننا هذا أن أرسطو فى الخطة التى رسمها لكتابه قد

حذف تماماً شعر القصائد (الشعر الغنائى : Lyric) وهذا الحذف لا يمكن أن يُحمل على الخطأ أو السهو ؛ أو أن أرسطو رأى أن الشعر الغنائى لا يتمشى مع القواعد التى أراد أن يضعها . بل بالعكس إن الشعر الغنائى يعطيه أمثلة عدة تساعده فى تكوين قضيته وإظهارها . ولكن سبب هذا الحذف فى الغالب أن أرسطو كان يرى أن شعر القصائد مرتبط أشد الارتباط بالموسيقى . كما أن كثيراً منا لا يعرف لبعض القصائد وجوداً إلا بنغماتها التى سارت وشاعت . ومثال ذلك قطعة بيرون المعروفة :

Drink to me only with thine eyes.

« لا تسقنى الخمر إلا خمر عينيك »

أو أنشودة برنز الشهيرة Auld lang syne « منذ زمان بعيد . »[1]

ولهذا كان من الصعب على أرسطو أن يدخل الشعر

---

(١) وعندنا فى العربية كذلك أناشيد لا تكاد تعرف إلا مصحوبة بنغماتها مثل أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعه . أو : بالذى سكر من عرف اللمى الخ . الخ

الغنائى فى موضوعه . لأنه ينص فى جلاء ووضوح على أن أداة الشعر هى الكلام ، من أجل هذا أصبح كتاب أرسطو عبارة عن بسط لنظرية التراجيديا (المأساة) ، مع تعديلها لكي يمكن تطبيقها على الملحمة ، ولكن نظرية التراجيديا مبسوطة بدرجة فائقة من الفهم والتعمق بحيث أصبحت مثالاً لنظرية الأدب كله .

إن فيلسوفاً مثل أرسطو — همُّه فيما يظهر أن يضع القوانين لجميع نواحى نشاط الفكر البشرى — لم يكن ليترك ناحية منه بارزة ظاهرة مثل فن الأدب ، ومع ذلك فليس من شك فى أنه كان يرمى ببحثه هذا إلى غرض آخر أشد إلحاحاً من مجرد بسط نظرية الأدب . ونكاد نجزم بأن أرسطو أراد بكتابه عن الشعر أن يكون طعنة ماضية فى رأى أفلاطون المعروف ، الذى طعن به فى الشعر بأنه عمل غير جدير بمقام الذكاء البشرى وأنه من أشد بواعث الفساد ... لهذا لا بد لنا ونحن نشرح كتاب الشعر هنا أن نشير ولو قليلاً إلى الفرق الهائل ما بين

هذين الفكرين العظيمين ، لأن هذا الاختلاف الكبير بينهما قد كان له أثر كبير ، كان من نتائجه أكبر وأعنف هجوم على الشعر ، وأقوى وأمتع دفاع عنه فى تاريخ الأدب كله .

كان أرسطو فى أول أمره تلميذ أفلاطون ، ولكن لم يكد ينضج عقله حتى أدرك أن هوة سحيقة تفصل ما بين آرائه وآراء معلمه ، وأحس من نفسه دافعاً يدفعه إلى الاعتراض بقوة على بعض النتائج التى تقررت ، ووسائل البحث التى اتُّبعت فى المدرسة الأفلاطونية ، وفى الحق إنه من الصعب أن نجد مثلهما رجلين يمثلان القطبين المتعارضين فى التفكير الفلسفى ، ويمكن أن نتصور الفرق بين الرجلين ، إذا ذكرنا الدراسات التى كان لكل منهما بها شغف خاص . فأما أرسطو فاصطبغت فلسفته بالدراسة التى كان يُعنى بها كثيراً وهى علم الحياة (Biology) ، وأما فلسفة أفلاطون فلها شبيه فى العلم الذى عُنى به عناية خاصة وهو الرياضيات ، ومعنى هذا أن

تفكير أرسطو كان يصل به من الأشياء إلى الأفكار ، وتفكير أفلاطون يتمشى به من الأفكار إلى الأشياء ، فعقل أرسطو عقل طالب العلم . أما عقل أفلاطون فعقل الباحث فيما وراء الطبيعة ، وأهمية هذا الفرق بينهما تبدو بوضوح عند الإجابة عن السؤال الآتى : ما الحقيقة ؟ فالبيولوجى (عالم الحياة) يتدرج من دراسة أفراد من الكائنات حتى يصل إلى فكرة عامة عن نوع من الأنواع مثل الإنسان أو الكلب ، وفكرة النوع هذه فكرة صحيحة ، وصحتها مبنية على أنها تشير إلى أشياء موجودة حقيقة سواء أكانت كلاباً أو بشراً أو غير ذلك ، وفى علم الحياة صحة وجود الأشياء تبنى عليها الفكرة الصحيحة ، أما فى الرياضيات ، فان صحة الفكرة هى التى تبنى عليها صحة الأشياء ، لأن الرياضى يدرس أفكاراً لا يمكن أن تتحقق بأكملها فى الأشياء المشاهدة . ففكرة خط مثلاً هى مجرد فكرة ، وخصائصها خصائص فكرية بحتة ، ولكنها خصائص أبدية لا تقبل التغيير ، ويستطيع الفكر

أن يطمئن إليها ، مقتنعاً بصحتها إلى أقصى درجات الاقتناع . بعبارة أخرى هى الخصائص ذات الوجود الثابت التى ندعوها الحقيقة . أما الخطوط التى ترسم فهى لا تملك من تلك الخصائص إلا بمقدار ما تستطيع به أن تمثل فكرة الخط على وجه التقريب فقط . فالرياضى لا يرى حقيقة وجود الأشياء ، إلا على أنها أمثلة لفكرة ما ، والفكرة هى التى تكسب الأشياء ما فيها من حقيقة . وأما الأفكار نفسها فهى صحيحة وحقيقية دائماً ، حتى ولو لم يكن هنالك أشياء موجودة فعلا تمثل تلك الأفكار . وهذا هو الحال فى كثير من الأفكار الرياضية .

إن هذا الخروج عن الموضوع قد بعد بنا كثيراً عن الشعر . وسنرى بعد قليل كيف وصل أفلاطون بمنطق معوج ملتوٍ إلى حكمه القاسى على الشعر . غير أن الاعتراضات التى اعترض بها تتفق تماماً مع طبيعة فلسفته كما أن رد أرسطو على هذه الاعتراضات مطابق تماماً لفلسفته هو ، ولكراهيته لفلسفة معلمه . ومع هذا فان

أرسطو لا يذكر مطلقاً أن بحثه هذا رد على أقوال أفلاطون . بل إنه لا يذكر اسمه فى الكتاب ، ولا يشير إلى الآراء الأفلاطونية فى الشعر . غير أن بحثه كله مرتب ومنسق بحيث يُسَفِّه كل حجة أدلى بها أفلاطون ، وعلى هذا النمط يكون شأن هذا الكتاب شأن سائر مؤلفات أرسطو من حيث معارضته لآراء أفلاطون . والفرق بين العقلين ظاهر حتى فى الطريقة التى يفتتح بها كل منهما الكلام عن الشعر ، وعن حقيقة وجوده . ولقد يبدو عجيباً جدا أن رجلاً مثل أفلاطون كان له فى صباه خطوات باهرة فى الشعر ؛ وكانت له فى رجولته براعة أدبية فائقة مكنته من أن يعرض للناس الأفكار المعقدة عما وراء الطبيعة فى صورة موسيقية ساحرة . من العجب أن يكون هذا الرجل من دون الناس ، هو الذى يحكم حكمه الصارم على الشعر . بينما أرسطو ، الذى لا تكاد كتبه التى بين أيدينا ، تمت إلى الأدب بأدنى صلة ، يوجه كل ما فى فلسفته من قوة وشدة من أجل الدفاع عن

الشعر ، دفاعاً متيناً رصيناً لم يُصب الشعر أحسن منه فى أى عصر من العصور ؛ على أننا يجب ألا نحكم على مقدرة أرسطو الأدبية من الكتب التى وصلت إلينا ، وللأسف إن الكتب التى تمكننا من الحكم على مقدرته الأدبية قد اختفت من الوجود ، وعلى ذلك فالراجح أنّ أرسطو لا يمكن أن يقارَن فى فن الأدب بأفلاطون ، ولم يكن الذى طعن فى الشعر هو أفلاطون الأديب بل أفلاطون الفيلسوف ، وهو فى عمله هذا يرينا مثالاً للكيفية التى تنظر بها فلسفته إلى الأشياء . فما دامت الأشياء فى نظره لا قيمة لها إلا إذا كانت تمثل أفكاراً ، فهو مستعد دائماً لأن يقول إن كل شئ لا يصح — أو لا يليق — أن يكون مثالاً لفكرة من الأفكار فهو لا يستحق الوجود ، وكان الشعر من هذا الطراز ولهذا رأى أفلاطون أن يحرمه حق الوجود . أما أرسطو فنظر إلى الشعر نظرة البيولوجى الذى يحترم كل شئ موجود . والأفكار لم تكن فى نظره بذات أهمية إلا إذا كانت تفسيراً لأشياء

موجودة . فلم يخطر بباله أن يتساءل : « هل ينبغى للشعر أن يوجد أو لا يوجد ؟ » فحسبه أنه موجود فعلاً . وكل ما تضطلع به فلسفته بعد ذلك أن تتساءل : فى أى صورة يوجد الشعر ، وما الغاية منه ؟ ومن الجائز أن نقول إن أرسطو لم يكن ليسأل : هل ينبغى للشعر أن يوجد ، كما أنه لم يكن ليسأل هل ينبغى لنوع من الكائنات أن يوجد ، على كل حال إن النتيجة التى وصل إليها هى ضد آراء أفلاطون تماماً . فقد قرر أن وظيفة الشعر قد تكون نافعة إلى أقصى غاية . ومن الجائز أنه ابتدأ بحثه مقتنعاً بصحة هـذا الرأى . والغرض الأول من تأليف كتابه فى الشعر أن يثبت هذا الرأى ضد رجل من كبار المفكرين مثل أفلاطون . على أنه يصل إلى إظهار قضيته بأسلوب فلسفى بحت . وسواء أبدأ أرسطو بحثه ، وهو مفترض صحة رأيه ، أم كان يتابع بحثه بحرية ، ومن غير تقيد برأى سابق . فان ما رزقه أرسطو من الحكمة كفيل بأن تكون النتيجة فى الحالين واحدة .

ومهما يكن من شئ ، فان الفيلسوف الذى يتمسك بالنظام والترتيب فى سرد قضاياه قلما سلم من التحيز فى بحثه لموضوع خاص . فانه على الأقل يكون متحيزاً لطريقة البحث التى اعتادها ، وإلا لكانت طريقته خالية من كل روح ، ولقد كانت فلسفة أرسطو دائماً منظمة مرتبة ، وكانت من غير شك مملوءة روحاً وحياة ، وفى كتاب الشعر تبدو هذه الحيوية بكل وضوح . فنرى فى الكتاب طرقاً ، وآراءً هى أكثر اتصالاً بأرسطو منها بالشعر ، مثال ذلك أن من أهم الأساليب فى دراسة علم الحياة التصنيف «Classification» وكتاب الشعر مملوء بأمثلة من هذا الأسلوب ، وفى تعريفه للشعر نرى مقدرة أرسطو من هذه الناحية تؤدى خدمة جليلة ... ولكنه بعد ذلك ، وعندما يأخذ فى شرح موضوعه نراه يأخذ فى التصنيف حيث لاضرورة للتصنيف . أوحيث التصنيف غير جائز . أو حيث يكون التصنيف باعثاً على الخطأ ، ونحن هنا لسنا بحاجة لأن ننظر فى هذا كله ، لأننا

لا تهمنا أساليبه و إنما تهمنا نتائجه التى وصل إليها . كذلك نرى الفكرة الخلقية الشهيرة — فكرة الوسط المحمود — التى كانت عزيزة على أرسطو ، نراها تدخل فى ثنايا الموضوع بطريقة لا يمكن أن تكون مقنعة لنا كما كانت مقنعة لأرسطو .

ولكن عاداته الفلسفية كثيراً ما تكون بارعة باهرة حينما تأتى عرضاً ومن غير تعمد . ففى الجملة الأولى من كتابه أمكن لأرسطو أن يستبعد تماماً نظرية « الفن لأجل الفن » ، وذلك بأن وصف موضوع بحثه بعبارة ترضى الفيلسوف البيولوجى . فقال : « سأتكلم هنا عن فن الشعر ، وعن أنواعه المختلفة ، وسأبحث فى وظائف كل نوع ، وفى البناء الصحيح للمنظومة ، وعدد أجزائها ، وخصائص كل منها . » بهذه العبارة يفتتح أرسطو كتابه .. ومن السهل أن يمر الإنسان بهذه العبارة كأنها مجرد فاتحة أو مقدمة ، ولكن كل لفظ فيها له أهمية ظاهرة . فهى تبسط الموضوع كله بتفهم علمى صحيح

فإننا لن نعرف حقيقة الشعر . ما لم نحط علماً لا بأعضائه ووظيفة كل منها فحسب ، بل و بتاريخه الطبيعي أيضاً . فنحن لا نعرف حقيقة حيوان ما ، إلا إذا شرَّحناه من جهة ، ولاحظنا سلوكه بدقة من ناحية أخرى . فلقد نعلم حياة الحيوان ، ونوع الحيوان ، وتركيب جسمه ، وعدد أعضائه وطبيعتها . لقد نعلم هذا كله ، ولكنا مع هذا قد نجهل حقيقة هذا الحيوان ، ما لم نُحط علماً بما يستطيع أن يعمله ، وندرك كيف يكون مسلكه في بيئته الطبيعية . كذلك حال الشعر ؛ فالشعر ضرب من ضروب النشاط البشرى ، ولكنا لن ندرك حقيقته إلا إذا كنا — علاوة على تحليله — نلاحظ تأثيره في ضروب النشاط البشرى الأخرى . أى ما لم ندرك وظيفة الشعر . إذ لا بد أن تكون للشعر وظيفة . إن جميع ضروب النشاط البشرى مبعثها الطبع الإنسانى . فلا بد — والحال هذه — أن يؤثر بعضها في بعض . والعبارة المشهورة (الفن لأجل الفن) قد يراد بها أن الفن شيء يستحيل تقديره . إذا حكمنا عليه

بأمور خارجة عن طبيعة الفن . فاذا كان هذا هو المراد بتلك العبارة فليس فى هذا بأس . بل فيه تحذير مفيد ، لكن المألوف أن الذين يقولون (الفن لأجل الفن) إنما يريدون بهذا أن ليس للفن وظيفة يؤديها فى الحياة . فتصبح العبارة بهذا المعنى الشائع باطلة كل البطلان ، وسيبدو لنا بطلانها بكل وضوح متى أردنا أن نتصفح النواحى المختلفة التى لا بد من الإلمام بها لكى نعرف حقيقة الفن .

والبحث الفنى لا يختلف فى شىء عن البحث فى علم الحياة مثلاً كما أظهر ذلك أرسطو فى عبارته الافتتاحية . فلكى نعرف ما الشعر لا بد لنا أن ندرسه بصفته كائناً من الكائنات ، وكذلك لا بد لنا أن نعرف ما يؤديه هذا الكائن فى بيئته الطبيعية وهى حياة الإنسان . أى لا بد أن نعرف وظيفته ، وهذه الوظيفة بالطبع تتشكل بمقتضى تركيب جسم الشعر ، وبحسب الأجزاء المختلفة التى يتألف منها .

وقد افتتح أرسطو بحثه بأن قال : إن الشعر ضرب

من ضروب « التقليد » . وقوله هذا مطابق لما اعتاده اليونان من الإشارة إلى الفنون الجميلة بأنها ضروب من « التقليد » . كما جرت العادة فى زماننا هذا بأن يقال إن الفنون ضروب من « التعبير »[1] ... وكما أننا نتكلم عن التعبير بشىء من التهاون كذلك كان اليونان يتكلمون عن التقليد وكلا الاصطلاحين خالٍ من الفائدة مالم يُعَرَّف ويشرح . ويجب علينا أن نذكر أن الكلمة اليونانية التى معناها فن لم يكن لها عندهم ذلك المعنى المحدود الذى عندنا لكلمة فن جميل . وكان العقل اليونانى يرى أن النشاط نوعان : إما أن يعمل الإنسان عملاً أو يصنع شيئاً . فأما فى العمل فيكون الحكم على الفعل نفسه . وأما فى صنع شىء ، فإن الحكم يكون على الشىء الذى صنع وأصبح له وجود محسوس . ومن هذا الضرب الأخير من النشاط البشرى يكون الفن . ومن السهل الحكم على الفن إذا كان الشىء

(١) أى التعبير عما فى النفس « expression » ، واللفظ بهذا المعنى شائع جداً فى اللغات الأفرنجية ، ويختلف التعبير بالطبع حسب كل فن ، ففى الموسيقى بالأصوات ، وفى النقش بالألوان ، وفى الأدب بالألفاظ الخ .

الناتج عبارة عن حذاءٍ يلبس أو قطعة من الخزف . ولكن كيف يكون الحكم إذا كان الشيء الناتج عبارة عن قصيدة أو صورة ؟ إن قيمة الشيء فى هذه الحالة لن تكون فى المادة التى يتألف منها ، ولا فى كيفية ترتيب تلك المادة ، بل قيمته فى الكيفية التى تؤدى بها المادةُ وترتيبُها غرضاً خاصًّا . وفى عُرف اليونان أن قيمة الشيء الناتج هى فى تقليده لأمرٍ ما .

ومع أن هذه الكلمة لا تخلو من شيء كثير من الإبهام ، فإن العقل اليونانى كان يرى من الطبيعى أن يفسر وجود الفن بأنه ضرب من التقليد . ولم يكن بدٌّ من أن يجعل أرسطو هذه الفكرة فاتحة بحثه . ومقدرة أرسطو على الابتكار تبدو لنا فى الاتجاه الذى اتجهه فى بحثه مبتدئاً من هذه النقطة .

ولعل أسهل وأبسط ما يقال فى تفسير أن الفن تقليد ، هو أن يقال بأن الفن تقليد للطبيعة . أى أن الفن تقليد بارع للأشياء والظاهرات ، والأعمال التى نراها فى

العالم . وكانت هذه هى الطريقة الشائعة فى الـكلام عن الفن حتى أن أفلاطون نفسه اتبعها ، واستطاع بواسطتها ، وبواسطة نظريته المعروفة بنظرية (الأفكار)[1] أن يعطى صورة منطقية لطعنه فى الشعر . بل وفى الفنون عامة . وكانت التهم التى وجهها إلى الشعر قاسية إلى أقصى حد . فقـد قال : « إن طبيعة الشعر غير جديرة بأن يعنى بها عناية جدية . أما وظيفة الشعر فهى مفسدة إلى أقصى حدود الفساد . » وطعنه الأخير هذا سننظر فيه فيما بعد . ويهمنا أولا أن ننظر فى طعنـه فى طبيعة الشعر . أى فى الشعر كضرب من ضروب (التقليد) . والظاهر أن أرسطو أيضاً فى الجزء الأول من كتابه كان مهتما بهجوم أفلاطون على طبيعة الشعر التقليدية . فأخذ يرد على تهمة عدم الجدارة بأن أدلى بتفسـير مبتكر جديد عن نظرية التقليد فى الشعر . وربما كانت طريقة أرسطو فى تفسير

(١) هذه النظرية مشروحة بشىء من التوسع فى كتاب قصة الفلسفة اليونانيه للأستاذين أحمد أمين وزكى نجيب محمود ؛ وقد سميت هنـاك نظرية المثل ، ولـكن الترجمة التى اخترناها هنا أكثر ملاءمة لموضوعنا .

التقليد الشعرى هى أجل شىء كتبه عن نظرية الفن . على كل حال لقد استطاع أن يضع هذه النظرية على أسس راسخة موطدة .

هنالك اتصال ظاهر بين جميع أنواع الفنون . وقد رأى أفلاطون أن هجماته على فن الشعر تكون أمضى وأقوى لو أنه وصل إليه عن طريق فن التصوير : وما دامت حجته الكبرى أن الشعر مجرد تقليد سخيف فان أقرب شىء يساعده فى طعنه هذا هو التصوير . وقد سار فى هجومه على النحو الآتى : إن العمل الوحيد الجدير بالرجل العاقل هو عنايته بالحقيقة . ولهذا وجب على الناس أن يُعنَوا بالأشياء لحقيقتها . وهى تكتسب حقيقتها من الأفكار التى تمثلها . فاذا كان المصوّر يقلد الأشياء ، والأشياء تمثل الأفكار ، والأفكار هى الحقيقة ، فيكون اتصال المصور بالحقيقة والحالة هذه ، اتصالاً بعيداً جدًّا ، بعيداً عنها بمراتب ثلاث .. وهنا يسوق أفلاطون مثاله الشهير : إن فى العالم سُرُراً كثيرة . ولكن السرر

ما كانت لتوجد لولا أن فكرة السرير قد وجدت . . فاذا أراد أحد النجارين أن يصنع سريرا فمن الممكن أن نصف عمله هذا بأنه تقليد للسرير الأول ، ذلك السرير المثالى الكلى ، الذى خلقه الله (ولم يتورع أفلاطون من أن يقول هذا) . ويريد بهذا أن الشىء المثالى هو الوحيد الذى يشتمل على الحقيقة . وحرفة النِّجارة بالطبع حرفة ذات جدارة . ولكن بعد هذا يجىء الرسام أو المصور ، فيأتى بتقليد لذلك السرير الذى صنعه النجار ، أى بصورة لصورة للشىء الأصلى . وهذه حرفة لا لزوم لها ، وليست جديرة بإنسان ، وحظ الشعراء فى هذا كحظ المصورين (وأفلاطون مثل أرسطو يقصر كلامه على شعر الملاحم والدرام) فالمصور ينقش الأشياء ، والشاعر يصور أعمال الناس من رجال ونساء . كلاهما يقلد ظواهر الأمور . وعملهما هذا بعيد عن الحقيقة بمرتبتين .

هذه خلاصة آراء أفلاطون . وهى خلاصة خالية بالطبع من كل ما امتازت به عباراته من القوة والفكاهة

والحركة والتحريض . ولكنها تكفى للدلالة على كيفية إجهاده لنظرية الأفكار « المُثُل » وتحميلها ما لا تطيق ؛ ومع ذلك ، فاننا إذا تساهلنا وسلمنا بأن نظرية الأفكار قد تحتوى بعض الأشــياء الجامدة (بل وبعض الأثاث مثل الأَسِرَّة) وإذا سلمنا بأن التقليد فى الفن معناه التقليد الأعمى ، فان منطق القضية لا غبار عليه ، لهذا كانت هذه المطاعن مما لا يجوز إغفاله ؛ خصوصاً إذا كان هــذا الهجوم على طبيعة الشعر ما هو إلا تمهيد لهجوم أشد خطراً على وظيفته . كيف السبيل إذن للرد على تلك الطعنة الأولى ؟ . . . لم يحاول أرسطو فى كتابه عن الشعر أن يتعرض لنظرية الأفكار (المثل) لأنها تصبح عديمة الأهمية متى ثبت أن الشعر ليس تقليداً للطبيعة ، بمعنى التقليد الأعمى . . . ولكى يثبت هــذا نراه لا يلجأ إلى أية نظرية شائعة ، بل ينهج منهجه العلمى بأن يركن إلى الحقائق الثابتة . وهذه الحقائق — وإن لم تذكر صراحة — مفهومة ضمناً أثناء عرضه لرأيه . وهى

على كل حال واضحة تمام الوضوح . . . لقـد يبدو لأول وهلة من السهل أن يقال إن الفن مرآة الطبيعة . ولـكن إذا كنا نستطيع مشاهدة هذه الطبيعة نفسها ، فماذا نستفيده من هذه المرآة ؟ . . ولئن كان كل هم الشعر أن يعكس صورة الطبيعة فانه لن يعطينا شيئاً خلاف الذى تعطينا إياه الطبيعة . ولقـد نقول أحياناً إن الأشخاص فى الشعر المسرحى يبدون لنا فى حالة مطابقة لما فى الحياة ولـكن عبثا نبحث فى الحياة لـكى نجد أمثال هؤلاء الأشخاص ، الذين نجد لذة فى كل شىء يقولونه أو يعملونه والذين يهمهم أن يكشفوا عن أنفسهم وعن الحوادث التى يعيشون وسطها . إن هؤلاء الأشخاص لا يقلدون الطبيعة . . . وهذه الحالة تصدق على الشعر عامة . إذن ما الشىء الذى يقلده الشعر ؟ . . . وهنا يحسن بنا أن نتابع أرسطو فى بحثه .

لقد بدأ أرسطو كلامه بأن الشعر ضرب من التقليد ولـكنه بدلا من أن يساير أفلاطون ، ويقول إن شأن

الشعر فى هـذا كشأن التصوير ، نراه يفضل أن يقارن بين الشعر وبين الموسيقى أو الرقص . وهذا فرق ذو مغزى لان الذى يبغى المغالطة قد يجد من السهل أن يزعم أن التصوير مثال للتقليد الأعمى . ولكن فى ذكر الموسيقى والرقص تحذير بأن التقليد فى الشعر مهما كان نوعه فإنه ليس تقليـداً أعمى . وإلا فأى تقليد أعمى فى الموسيقى ؟ ولئن كان فى الرقص أحياناً حركات تمثل الغضب أو النشاط ، فإن ماله من انسجام خاص ، ورشاقة حركات ليس فيه تقليد للحركات الطبيعية .. ثم يمضى أرسطو فى بحثه فيقسم موضوعه إلى نواح ثلاث ، لكى يقصر فكرة التقليد على الموضوع الذى هو بصدده . ولهذا يتساءل الأسئلة الثلاثة الآتية :

بأية واسطة (أداة) يحدث التقليد ؟ .. وما الشىء الذى يتناوله التقليد ؟ .. وكيف يحدث هـذا التقليد ؟ .. وبهذا ينظر إلى التقليد من نواح ثلاث بحسب الواسطة ، والغرض ، والطريقة .

فأما الواسطة فى التقليد الذى يحدثنا عنه فهى من غير شك اللغة . وقد أدلى هنا بفكرة فى غاية البراعة ، فقال إن الفن الذى يريد بحثه ليس له — من حيث الواسطة التى تستخدم فيه — اسم خاص . أو على الأقل ليس له اسم يضارع فى دقته وصحة معناه ما هو مفهوم من أسماء فنون أخرى مثل الموسيقى أو النحت . وهذا الأمر لا يزال صحيحاً إلى يومنا هذا . لقد يكون من الجائز ، تسهيلا للبحث ، أن تستخدم كلمة الشعر بمعنى الأدب الصِّرف . ولكن أرسطو يلفت نظرنا إلى أن الناس قد جعلوا صلة ما بين الشعر ، وبين ضرب خاص من النظم اللغوى . مع أن طبيعة الشعر لا يكفى لها مجرد الوزن ، وهناك تآليف يراد بها تعليم أو تحفيظ أشياء . وهى موضوعة فى أوزان منسقة وليست من الشعر فى شىء . لأنها — حسب اصطلاح أرسطو — لا تقلد شيئاً . وبعكس هذا قد تكون هنالك تآليف غاية فى جودة التقليد (أو كما نقول نحن اليوم جودة التصوير)

وهى مع ذلك ليست لها الأوزان المعروفة . فالفرق بين الشعر وغيره ليس مجرد فرق بين نظم ونثر . لأن هـذا مجرد فرق فى الصناعة . والفرق الحقيق هو بين التآليف التى تقلِّد والتى لا تقلِّد . وكلا هذين قد يكون موزوناً أو غير موزون . وهكذا كان أرسطو أول ناقد استطاع أن يرينا أن الشروط الأساسيـة للشعر قد تكون فى الكلام المنثور . وبالعكس إن مجرد النظم ليس كافياً لأن يجعل الكلام شعراً . وهذه العبارات وإن بعدت بنا قليلاً عن البحث الأصلى فإنها ترينا كيف يجعل أرسطو من بحثه لنوع خاص من الشعر دراسة عامة للأدب الخالص .

بعد أن استطاع أرسطو أن يقصر موضوع كتابه على ما قد نسميه نحن الأدب الخالص — افتقاراً منا إلى اصطلاح أوفى وأدق — أخذ ينظر فى ضروب الأدب بحسب الغرض أو بعبـارة أخرى (موضوع التقليد) . فيقول إن الغرض من هذا التقليد الشعرى « أعمال الناس » . وما دام أرسطو قد استبعد الشعر الغنائى (أو شعر

القصائد) فإن وصفه هـذا واف بالغرض . وليس من الضرورى أن تكون أعمال الناس فى نظره معناها أناس بالذات ، يؤدون عملاً خاصًا . وإنما أراد الحوادث والشؤون ذات الصلة بالإنسان وحياته . وبالاختصار إنه يقصد « القصة » بأوسع معانيها . والعنصر الهام فى كل قصة هو بالطبع العنصر البشرى . ولهذا كان من الممكن تقسيم موضوع التقليد الأدبى بحسب اختلاف طبيعة العنصر البشرى . ونحن عادة نصف الطبيعة البشرية بالخير أو الشر . فالشعر إذن ربما تناول تصوير الناس بصورة خير مما هم عليه ، أو شر مما هم عليه . أو مطابقة لما هم عليه . وهذا الاحتمال الثالث يذكره أرسطو ذكراً ، ثم يتجاهله تماماً صارفاً كل جهده إلى الحالين الأولى والثانية . فالشعر الذى يريد بحثه هو الذى يحاول تقليد الناس بصورة خير مما فى الحياة أو شر مما فى الحيـاة . وغرض أرسطو من تقسيمه هذا أن يستخرج النوعين الرئيسين للشعر — غير الغنائى — وهما الشعر الجدى والهزلى من مصدر واحد

مشترك ، وبهذا التحديد يمكننا أن نقبل مؤقتاً تقسيمه هذا . وفى بعض الاعتبارات قد يكون الشخص فى التراجيديا (المأساة) خيراً منه فى الحياة العادية . والشخصية فى الكوميديا (المهزلة) شراً مما نراه عادة . فإن الأشخاص الحقيقيين لا يمثلون لنا بهذه الدرجة العالية تلك الخصائص التى تجعل الطبيعة البشرية مثيرة للإعجاب ، أو التى تجعلها مثيرة للضحك . . ومع ذلك فان هذا التقسيم لا يخلو من صعوبات جدية . فان أشخاص المأساة ليسوا دائماً من الناحية الخلقية أرقى من المستوى العام للناس . انظر مثلاً أشخاص ماكبث (Macbeth) ! فإذا قلنا إنهم خير بمعنى أنهم أبلغ تأثيراً وأقوى مظهراً فإن من الممكن أن ينطبق هذا على أشخاص المهازل أيضاً مثل فالستاف (Falstaff) .

ولكن هنالك ناحية فى تقسيم أرسطو هذا لا تقبل الجدل . ذلك أن التقليد الشعرى لا يمكن أن يكون تقليداً أعمى ، وإلا فكيف يستطيع الشعر أن يقلد الناس ثم يجعلهم خيراً أو شراً مما هم عليه ؟ إن الشعر بالطبع

لا يقلد الطبيعة ولا يحذو حذوها ، بل يقلد ما يتصوره أو يتمثله الخيال . وقد رأينا كيف تجاهل أرسطو احتمال أن تكون الأشخاص مطابقة للطبيعة وأشار إلى ذلك إشارة مقتضبة ، لأنه من غير شك يرى أنها لا تستحق البحث ، لأن مثل هذه الحال ليست من الشعر فى شىء . وليست هى التى ننشدها فى الشعر ، ولهذا فليست من عمل الشعر ، ولا مما يعنى به الشعر ، إننا لا نبغى محاكاة لما فى الطبيعة ، لأن الأصل أمامنا أبداً . وإنما نبغى أن يبنى لنا الشعر بناء خياليًّا جديداً يضمِّنه احتمالات لما فى الطبيعة .

جعل أفلاطون التقليد عبارة عن مجرد الصلة بين الشعر والطبيعة . وهذا لا يفسر لنا ما امتاز به الشعر من الخصائص ، وما اتصف به من القوة سواء فى النظم أو فى النثر ، سواء كان ملحمة أو قصة . أما أرسطو — فبما له من مقدرة أدق على التميز بين الأشياء — رأى أن الصلة التى يوجدها التقليد ليست بين الشعر والعالم

الخارجى ، ولكنها كائنة كلها فى داخل عالم الشعر. وليس الشعر متصلاً بالعالم الخارجى اتصالاً بسيطاً مباشراً على النحو الذى توهمه أفلاطون . وأن الشاعر قد يستمد أول الأمر إلهامه من العالم — بما رزقه من قوة الخيال . وبعد ذلك يستطيع فن الشعر أن يقلد هذا الإلهام الخيالى تقليداً لفظيًّا . . ولم يكن من مقاصد أرسطو أن يبحث الرابطة الأصلية بين الشعر والعالم ، ولكنه يذكر هذا فى سياق جدله فى الكتاب كله . كما أنه يشير إليه إشارة واضحة فى جزء من كتابه خارج عن البحث الأصلى سنشير إليه فيما بعد . وإنما بحثه الأساسى هو عن فن الشعر . والفن إنما وجد لكى يعطى صورة ومادة لضرب خاص من التنبه الخيالى . ووجود الفن يستلزم وجود التنبه الخيالى . وأرسطو حينما يبحث الفن ، يفترض وجود التنبه ، ويهمه أن يبحث طبيعة هذا التنبه ، والطريقة التى بها يستحيل إلى كلام . ولكن البحث عن العلاقة بين الشعر والعالم معناهُ بحث عن نشأة ذلك التنبه ، مع أن المسائل المتعلقة

بكيف نشأ ولماذا نشأ هى أدنى إلى علم النفس منها إلى علم الجمال . ومن الممكن أن نصور الحياة كما هى تماماً ؛ ولكن الأمر الذى يحرك الشعور هو أن تتصور الحياة كما يمكن أن تكون . وهنا يصبح الخيال قوةً ، قادرة على الإيحاء بالشعر . وهذا صحيح حتى فيما نسميه مذهب الواقع فى الأدب ، وصحيح حتى لو كانت الحياة التى يتناولها الخيال هى فى الأصل أمراً واقعياً من نوع محرك للشعور . وربما كان عمل الخيال لا يعدو مجرد تقطير الأحداث الواقعية باستبعاد جميع نواحيها السخيفة . ولكن هذا وحده كاف لأن يجعل الشعر (أو الأدب) الناتج عن هذا شيئاً مخالفاً تماماً لتلك الصورة المنسوخة التى توهمها أفلاطون وجعلها سبباً للطعن فى الشعر .

وبناء على هذا تكون كلمة التقليد فى الشعر فى نظر أرسطو مطابقة لما ندعوه اليوم الصنعة أو المهارة الفنية (technique) . والتقليد الشعرى هو الاصطلاح الذى يستخدمه أرسطو فى كتابه كله ، عدا فصلاً غير ذى خطر

خارجاً عن موضوعه الأصلى ، وسنشير إليه بعد قليل — وهذا التقليد الشعرى لا يفسر لنا أصل الشعر ، ولا العلاقة بين الشعر وبين الأمور والمسائل الواقعية . بل التقليد عند أرسطو قاصر على النشاط الشعرى داخل الفن نفسه . وهو وصف للرابطة التى تصل بين التنبه الشعرى وبين اللغة . ولفظ التقليد عند أرسطو اصطلاح يريد به المهارة الفنية ، التى بواسطتها يستطيع الشاعر أن يصل فى النهاية إلى التعبير عن إلهامه الخيالى بصورة يمكن توصيلها إلى الأذهان . ونحن نقول إنه يصل فى النهاية ، وذلك لأننا سواء وصفنا التأليف الشعرى بأنه تقليد أو بأنه مهارة فنية ، فإنه على كل حال يشتمل على أمور أخرى غير مجرد ترتيب الألفاظ كما سنرى .

بقى الآن تقسيم الأعمال الأدبية بحسب طريقة التأليف . وليس فى هذا أدنى صعوبة . فإن أرسطو بعد أن حصر موضوعه فى الدائرة التى حددها . أصبح من السهل عليه تقسيمه الشعر إما إلى قصصى أو مسرحى .

وهكذا أصبح من الممكن القول بأن الأشعار قد تتشابه فى (الغرض) ولـكنها تختلف فى (الطريقة). أو بالعكس. فشاعر تراجيدى مثل سفوكليس يشابه هوميروس من حيث كتابته للشعر الجدى (وهنا تشابه فى الغرض) ولـكنه فى الوقت نفسه يشبه أرستوفان من حيث أن كلاً منهما كاتب مسرحى (وهنا تشابه فى الطريقة)

وبهذا التقسيم الثلاثى لعناصر الأدب (الواسطة، والغرض، والطريقة) استطاع أرسطو أن يمهد لهذا الجزء الهام الذى وصل إلينا من كتابه وهو بحثه فى المآسى المسرحية. ولـكنه فى هذا الموضع — أى قبل أن يتدرج إلى بحثه هذا — كتب فصلا — أو لعل شخصاً آخر كتبه — خارجاً عن نظرية الأدب التى هو فى صددها. وهذا الفصل يشتمل على بحثٍ موجز مقتضَبٍ فى نشأة الشعر. وهو يتناول هـذا الموضوع بصورة ضعيفة ركيكة مضطربة، ولا يصل به إلى نتيجة منطقية. ولقد كان من الممكن أن نغض النظر عن هذا الفصل مادام

بحث أرسطو الأساسى مقصوراً على شرح حالة الشعر كما هو من غير تعرض للسؤال عن كيف نشأ . ولكن هنالك أمر واحد فى هذه القطعة الصغيرة سبَّبَ شيئاً غير قليل من سوء الفهم . وذلك أنه فى تلك الجمل القلائل استخدم كلمة « التقليد » بمعنى التقليد السخيف أو التقليد الأعمى[1] . ولو كان هذا هو المعنى المقصود فى سائر الكتاب ، لاستحال فهم نظرية أرسطو . إذ الفرق هائل بين معنى الكلمة فى الحالين . ولابد لنا لكى نفهم نظرية أرسطو — على حقيقتها — أن نُغفل هذا الفصل من كتابه تماما . خصوصاً أنه ليس بذى خطر . ومن الجائز أن نفسر هذا الاضطراب فى ألفاظ أرسطو الاصطلاحية . ذلك أن علم الجمال قد بدأ بأرسطو . ومن العجيب أن يكون قد بدأ بصورة صحيحة دقيقة ، بحيث لا تزال أقواله هى الكلمة الأخيرة كما كانت الكلمة الأولى فى

---

(١) كلمة التقليد (imitation) قد تستخدم بمعنى آخر وهو التقليد من غير عقل أو التقليد بقصد تسخيف الشىء المقلد (mimicry) . أما فى الأدب فمعناها اصطلاحى بحت .

الموضوع . ومن المألوف عند ظهور علم جديد أن تستخدم فيه ألفاظ كانت من قبل شائعةً مُبهمةَ المعنى . ولا يتحدد معناها إلا بعد زمن طويل . وقد استخدم أرسطو كلمة التقليد فى كتابه من غير أن يحدد معناها أو يُعرّفه ؛ ولكن حِذقه ودقة نظره فى أمر الشعر كانا سبباً فى أن استخدم تلك الكلمة بالمعنى الاصطلاحى الذى شرحناه . وأن استطاع التفريق بين المهارة الفنية وبين الإلهام ، وغير هذا من الآراء ذات القيمة الكبرى فى نظرية الأدب . فلفظ التقليد فى سائر الكتاب — وإن لم يُعرَّف — فإن كيفية استخدامه تجعل من المستحيل أن يكون له معنى آخر خلاف ذلك المعنى . ولكنه حين خرج عن الموضوع وأخذ يبحث فى الأصول البسيكولوجية للشعر ، عادت كلمة التقليد إلى معناها العادى ، وهو غير معناها الاصطلاحى . .

* * *

والآن ينتقل أرسطو إلى الموضوع الأساسى وهو

الشعر التراجيدى (شعر المآسى) . ثم يشير بإيجاز إلى بعض الفروق التى اقتضتها طبيعة كل من الملحمة والمأساة .

وهنا يذكر أرسطو تلك العبارة التى كان لها فى العالم من الشهرة أكثر مما تستحق . ذلك أن من أهم الفروق الواضحة بين شعر الملاحم والشعر التمثيلى أن الملحمة أطول كثيراً . وسبب هذا يسير . فان الرواية التمثيلية لا بد أن تلقى كاملة فى تمثيلةٍ واحدة . وأما الملحمة فليس هنالك ما يقتضى تحديد مداها ؛ وهذا قد يستدعى اختلافاً فى كل منهما . ولم يكن لدى أرسطو ما يقيس عليه سوى المسرحيات اليونانية . ولهذا رأى الاختلاف بين محتويات كل منها واضحاً كل الوضوح ، ولهذا قال فى كتابه : إن الرواية التمثيليـة من شأنها أن تتم حوادثها فى أربع وعشرين ساعة ، بقدر الإمكان ؛ وأما الملحمة فليس فيها ما يستدعى كل هذا التحديد . هـذه العبارة المرضية تشير إلى المألوف فى المأساة اليونانية ؛ ولا تشير إلى أية خاصية من خصائص المأساة . فالمأساة اليونانية ، بسبب

تاريخها وظروف نشأتها كانت، حقيقةً، تتوالى حوادثها الواحدة تلو الأخرى. والقصة التى تلائم هذا الطراز من التمثيل هى بالطبع القصة التى لا تستدعى انقطاعاً فى الزمن، ولا تغيُّراً فى المكان. ومع ذلك فقد كان من المألوف فى مسرحيات الإغريق أن يقوم مُنْشد أو جماعة من المنشدين (Chorus) بإلقاء أناشيد غنائية فيها تعليق على حوادث القصة أو تفسير لها. وكان هذا يتيح للمؤلف أن يجعل من هذه الفترات وسيلة لتغيير فى الزمان والمكان إذا شاء ذلك. وكثير من الشعراء كان يفعل هذا من آن لآن. وأرسطو نفسه يعترف بأن قاعدة وحدة الزمن لم تكن متبعة دائماً. ولا يقول شيئاً عن وحدة المكان...

ولو نظرنا إلى العبارة التى ذكرها أرسطو بأن المأساة تجنح — بقدر الأمكان — لأن تتم حوادثها فى أربع وعشرين ساعة لرأيناها عبارة ليست كبيرة الخطر. وهى مثال صالح للطريقة التى كان يتبعها أرسطو فى

ضرب الأمثال بالأدب اليونانى دون سواه . وهى أيضاً مثال حسن للطريقة التى يتكلم بها أرسطو فى احتراسٍ ومن غير تشدد فى الأمور التى يحس أنها صفات عرضية ومع ذلك فقد كان لتلك الجملة فى تاريخ النقد أهمية هائلة . نشأت عن سوء فهم هائل لمعناها . وكل إنسان قد سمع بقانون الوحدات الثلاث فى التأليف المسرحى . وهى وحدة الزمان والمكان والفكرة ... ولولا هذه العبارة التى جاءت عرضاً فى كلام أرسطو لما أمكن لمثل هذا القانون أن يوجد . ولا يمكن أن يعد أرسطو مسئولا عن نتائج يصل إليها الناس باساءة فهم أقواله ، ولقد أخذ الناقدون من عهد النهضة وبعده — وعلى الأخص فى فرنسا وإيطاليا — ينادون بأن الوحدات الثلاث هى المبدأ الأساسى فى التأليف المسرحى . مستندين إلى المثال الذى سار عليه كبار المسرحيين اليونان ومحتجين بأقوال أرسطو التى لم يحسنوا فهمها . أما وحدة الفكرة (الموضوع) — ومعناها أن القطعة يجب أن تُؤَلَّف

كلاً مرتبط الأجزاء ، فان فى المآسى اليونانية أمثلة جليلة يستشهد بها على هذا ، وأرسطو نفسه هو خير عمدة فى هذا الأمر لأنه أول من قال صراحةً وبحجة لا تقبل الجدال ، بأن الوحدة بهذا المعنى هى الركن الأساسى لا فى المأساة والمسرحيات وحدها ، بل وفى جميع المؤلفات الأدبية . أما عن وحدة الزمان والمكان فهى وإن تكن فى بعض الأحوال لازمة أو مستحبة — كما هى الحال مثلا فى بعض مآسى راسين أو مهازل بِنْ جونسن (Ben Jonson) ، فإنها ليست بشرط أساسى . والمذهب الذى يقول بأنها ضرورة لازمة مذهب تعسفى بحت . وهو مثال لتلك « القواعد ! » المضلِّلَة فى النقد ، التى لم تُبْنَ على نظرية فلسفية صحيحة .. وهذه القاعدة بالذات هى وليدة الادعاء وتكلف العلم — وهو فى هذه الحالة ادعاء كاذب . فإن التأمل فى المآسى اليونانية يرينا أن تلك السنَّة لم تكن دائماً متبعة . وأرسطو — لو أُحسِنَ فهمه — لا يمكن أن يعد مؤيداً لهذا الرأى . وأقل تأمل لعبارته

المذكورة ، فى احتاط جهده فى الإدلاء بها ، يرينا أنه لم يقل شيئاً عن لزوم وحدة الزمن حتى للمأساة اليونانية نفسها . وأما عن وحدة المكان فليس فى كلامه كله ذكر لها . وكل ما يعتمد عليه الناقدون ، تأييداً لأقوالهم ، إشارة طفيفة فى موضع آخر من الكتاب مختلف عن الأول تمام الاختلاف . وحتى هذه الإشارة لابد أن يساء فهمها جدًّا وتُحوَّل تحويلا مدهشاً عن معناها الواضح لكى يكون منها تأييد ضعيف لذلك الرأى . وليس فى تاريخ النقد الأدبى كله رأى أسخف من القول بأن أرسطو لم يكن ليرضى عن طريقة شكسبير فى أمر الزمان والمكان[1] . وفى هذا الكلام ظلم لأرسطو ولشكسبير . فحسب الشاعر الإنكليزى أن يكون قد حافظ على وحدة الفكرة والموضوع فى كل مسرحياته لكى يرضى بذلك الفيلسوف اليونانى ، لأن نظرية الشعر لا تتطلب أكثر من هذا .

* * *

(١) معلوم أن شكسبير أكبر مؤلف مسرحى لم يعبأ بقانون الوحدات ولم يعره أدنى اهتمام .

يتدرج أرسطو بعد هذا بكلامه حتى يركّز أقواله في تعريف للمأساة . ثم يأخذ هـذا التعريف فيفسره ويشرحه جملة جملة ، حتى يكون من شرحه هذا بيان شامل لطبيعة المأساة ووظيفتها . ومن المهم أن نلاحظ أنه لم يذكر هذا التعريف في أول الأمر تقريراً لما يجب أن تكون عليه المأساة ، بل هو بيان موجز لما لاحظه أرسطو من خصائص المأساة كما هو مشاهد في الواقع . ونحن هنا سنكتفي بذكر هذا التعريف ، وبخلاصة موجزة لتفسيره دون أن نحاول تتبع شروحه في كل تفاصيلها ، وهي هنا لا تخلو من بعض الالتواء والتعقيد . وهذا الجزء من كتاب أرسطو هو المبدأ الأساسي ، الذي تدور حوله نظرية أرسـطو كلها . ومن المهم تحقيقاً للغرض الذي ننشده أن نذكره هنا بغاية الوضوح . ولو أن أقواله وشروحه المستفيضة قد تفقد بهذا الايجاز شيئاً من وزنها .

وهذا هو تعريفه للمأساة :

المأساة (١) تقليدٌ لعمل جِدِّى كاملٍ بنفسه ، له شىء
من الخطر والأهمية .
(٢) فى كلام ممتع بدرجة تتفق مع أهمية كل
جزء من المأساة .
(٣) فى صيغة مسرحية لا فى صورة قصصية .
(٤) وتستطيع بما اشتملت عليه من الرحمة
والخوف أن تحدث كاثرسيس (Katharsis)
لهاتين العاطفتين .

هذه ترجمة بشىء قليل جدا من التصرف ، لتعريف أرسطو . ومن المستحيل ترجمة لغة أرسطو الدقيقة المقتضبة ترجمة حرفية . ومن الواضح أن تعريفه هذا يشتمل على قسمين : الأول وفيه الجمل الثلاث الأول يذكر لنا طبيعة المأساة . ويتفق تماماً مع التقسيم الثلاثى الذى ذكره فى فاتحة الكتاب . فهو يعرِّف طبيعة المأساة بأركان ثلاثة : الشىء الذى يراد تقليده ، أو الغرض ، والشىء الذى يحدث به التقليد أو الواسطة ؛ ثم الصورة

أى كيفية التقليد . أما القسم الثانى وهو عبارة عن الجملة الأخيرة فى التعريف فانه يشير إلى الوظيفة التى تؤديها المأســـاة . والشىء المهم هنا هو الكلمة اليونانية Katharsis . وقد سبق لنا ان أوضحنا أن أرسطو كان يعتقد أنه لا يمكن فهم المأساة على حقيقتها ، إلا إذا أمكن أن نفهم وظيفتها كما نفهم طبيعتها . والآن يقول لنا هو إن وظيفة المأساة عبارة عن Katharsis . ولكنه لم يقل لنا شيئاً عما يقصده بهذا اللفظ . والكلمة ليست فى ذاتها واضحة المعنى ؛ فقد يكون معناها الإخراج . وقد يكون معناها التطهير . فإلى أى المعنيين قصد ؛ وأية درجة من القوة يريد أن يعطى للفظه هذا ، أيا كان المعنى ؟ لأن الكلمة فى كلا الحالين مذكورة على سبيل المجاز . والأولى بنا — مؤقتاً — ألا نحاول ترجمة هذه الكلمة الآن . .

إن أول شىء يجب عمله أن نحيط بفكرة أرسطو عن طبيعة المأساة لعلنا نستطيع بهذا أن نهتدى

إلى ما عناه بلفظ Katharsis ، الذى يصف به وظيفتها . فاذا تعذر علينا أن نجد للفظه هذا معنى نطمئن إليه كل الاطمئنان ، فالواجب علينا أن نستنبط من فكرته فى طبيعة المأساة رأياً عن وظيفتها يقابل نوع الوظيفة التى أراد أرسطو أن يرمز لها بلفظ Katharsis . ومن الممكن أن يوصلنا بحثنا هذا إلى شىء يمكن أن نطلق عليه هذا اللفظ نفسه بتغيير قليل فى معناه المجازى . فاذا تيسر لنا هذا وكانت الوظيفة التى نستنتجها متفرعة حقيقة عن فكرة أرسطو فى طبيعة المأساة فهنالك ينبغى لنا أن ندعو هذه الآراء مجتمعة بالنظرية الأرسطالية للمأساة . وهذه النظرية لا يكفى فيها أن تكون نظرية للمأساة الإغريقية وحدها . أو للمأساة عامة بل يجب أن تكون ممثلة لنظرية الأدب كله .

لهذا لا بد لنا أن نتناول تعريف أرسطو للمأساة كما ذكرنا قبلا ، وننظر فيما يقتضيه من الاعتبارات . المأساة كما فى التعريف ، عبارة عن تقليد لعمل . والعمل

هنا معناه حادث يحدث . أو سلسلة من الحوادث . وقد سمى هذه الحوادث « عملاً » لأنها تحدث بواسطة عملاء وهؤلاء العملاء هم بالطبع من الآدميين . وميلهم إلى أن يعملوا يكوّن ما نسميه أشخاصهم . إذن فالعمل الذى تقلّده المأساة هو سلسلة من الحوادث متجسدة فى حياة وإرادة جماعة من الآدميين . لكن المأساة تقليد لعملٍ كامل فى ذاته . وله حجمٌ خاص به ، أى أنه ليس من الصغر بحيث لا يمكن تقديره على أنه كلٌ قائمٌ بذاته . ولا من الكِبَر بحيث تتعذر الإحاطة به . ولكى يكون ذلك العمل كلاً كاملا لا بد أن يكون له بداية ووسط ونهاية . ولا بد أن تكون هنالك نقطة خاصة واضحة تبتدئ عندها سلسلة الحوادث . ونقطة أخرى تنتهى عندها سلسلة الحوادث ، وقبل النقطة الأولى لم يكن لتلك الحوادث وجود . وعندها تبتدئ فى الوجود . وبعد النقطة الأخيرة تنتهى الحوادث وينقطع مجراها تماماً . وفيما بين النقطتين تتطور سلسلة الحوادث من

البدء إلى النهاية . هذا هو الغرض من التقليد الذى تؤديه المأساة . وهنا يتضح لنا مرة واحدة أن تقليد المأساة ليس تقليداً لما فى الطبيعة . فهنالك لا شىء يبتدئ فى نقطة معيَّنة ، ولا ينتهى عند نقطة معينة . بل كل شىء فى استمرار دائم ، وليس الذى تقلده المأساة هو الحياة ، بل نظرة خاصة فى الحياة ؛ وهذا أمر آخر . فخيال الشاعر يلتقط بعض احتمالات الحياة ويصور منه مجموعة مستقلة من الحوادث المتصلة ، فيصبح نظرة خاصة فى الحياة ، وقد استحالت بواسطة اهتمام الخيال بها وانصرافه الشديد إليها ، إلى فكرة فى الحياة ، وهذه الفكرة لا تلبث أن تتجسم فى صورة حوادث لها صفة الوحدة والاستقلال ، وهذه الفكرة هى فى الواقع ما سميناه من قبل بالإلهام ، ولفظ « العمل » فى اصطلاح أرسطو (حين يقول إن المأساة تقليد عمل) هو عبارة عن الإلهام الخيالى فى حالة المأساة . وتلك الفكرة مهما كانت معقدة يجب أن تكون وحدة مستقلة ، وإلا لما أمكن أن

تعتبر فكرة . والصورة الخيالية التى لها — أى مجموعة الحوادث المتتاليـة ، يجب أن تكوّن هى أيضاً وحدة مستقلة . وفى هذا الاعتبار الهام يجب ألا تكون محاكية لأية مجموعة من الحوادث فى الحياة وفى الواقع .

هذا إذن هو التقليد فى المأساة : وبحسب اصطلاح أرسطو يكون التقليد كما ذكرنا قبلا عبارة عن المهارة الفنية ، التى بواسطتها يمكن التعبير عن هـذا الإلهام ، وإيصاله إلى الأذهان . والمهارة الفنية محدودة بالأداة أو الواسطة التى تؤدى بها وهى الكلام . وبالصورة التى تبدو فيها وهى الصورة المسرحية ؛ أى أن المأساة تُمثَّل أمامنا بواسطة أشخاص ناطقين ، وهؤلاء الأشخاص هم الذين تتمثل المأساة فى أعمالهم . ولكنا إذا حققنا ما يترتب على هذا من الاعتبارات رأينا أن الكلام ، أى المحاورات التى فى المأساة ليست سوى « التقليد النهائى » ولابد أن تكون هنالك عدة تقليدات أخرى قبل أن يصل الأمر إلى الحوار والكلام .

وهذه السلسلة التقليدية يمكن أن تبسط كمجموعة مرتبة بحسب أهمية كل منها ، أو بحسب قربها من الإلهام الأصلى ، وليس غرض أرسطو من هذا الترتيب سوى سهولة البحث . وليس من الضرورى أن يكون الأمر فى الواقع مطابقاً لهذا التتابع . فأول كل شىء فى هذه التقليدات هو « العمل » : تلك النظرة فى الحياة التى يصورها الشاعر لنفسه كنوعٍ من الحوادث المتعاقبة وهذا العمل المتخيَّل يستحيل إلى القصة (Plot) أى الحوادث مُرَتَّبَةً . ويُعَبَّرُ عن القصة بواسطة الأشخاص ويُعَبَّرُ عن الأشخاص شعورهم وتفكيرهم . وهذه فى النهاية يُعَبَّرُ عنها بالحوار أو الكلام الذى يدور بينهم . ومن السهل أن نختبر صحة هذا الترتيب . وكل ما علينا أن نفعله هو أن نلاحظ ما يحدث فى نفوسنا حينما نشهد مأساة ؛ وهنا بالطبع يكون الترتيب بعكس ترتيب أرسطو . وهو ترتيب لا يراد به أن يطابق ترتيب التأليف والإنشاء ، بل ترتيب نظرية الفن . ونحن حين

نشهد ما أنتجه الفن ، ونأخذ فى تذوّقه ونقده يكون أولَ شىء فيه هو الكلام الملقى أمامنا . ومن الكلام نفهم شعور المتكلمين وتفكيرهم ، ومن هذين نتبين سلوكهم ؛ ومن سلوكهم تتضح لنا أشخاصهم ، والأشخاص هى التى تكون القصة . وليس من شك فى أن الكلام على جانب عظيم من الخطر ؛ لأن الكلام هو الأداة الأخيرة التى يتمثل فيها الفن المسرحى وهذا هو السبب فى أن لغة المسرح يستحيل أن تكون هى بعينها لغة الحياة ، لأن لغة الحياة لا يمكن أن تُكلَّف الاضطلاع بكل هذه الأعباء ؛ ويجب أن يكون الحوار فى المأساة فى درجة من قوة التعبير ، خارجة عن المألوف بل خارجة عما فى الطبيعة . ومع ذلك فإن أهم شىء فى المأساة ، سواء نظرنا إليها من حيث إنشاؤها ، أو من حيث تأثيرها ، هو من غير شك (القصة) . أى أن أهم جزء فى المهارة الفنية المسرحية هو ترتيب الحوادث وتنسيقها . وقد أكد أرسطو هذا الرأى إلى أقصى

درجات التأكيد . وقال إن (القصة) هى المبدأ الأول وهى من المأساة بمثابة الروح من الجسد . والأشخاص تليها فى الأهمية ، ومن الغريب أن يكون قول أرسطو هذا خلاف ما ذهب إليه كثير من النقاد المسرحيين الذين ينظرون إلى المؤلف المسرحى بأنه أول كل شىء وفوق كل شىء موجدٌ للأشخاص . وأرسطو يقول صراحة إن الأشخاص ، مهما برع المؤلف فى تصويرهم ، لا يكوّنون المأساة . وإنما يكون المأساة — أو القطعة المسرحية على العموم — تلك الأعمال والحركات التى يقوم بها الأشخاص . والحقيقة أن تصوير الشخصيات المسرحية ما هو سوى جزء من العُدَّة الفنية ، التى يستعين بها المؤلف — شأنها فى هذا كشأن العبارة التى يستخدمها أو الصور التى يستعرضها ؛ وهو فى هذا كله إنما يعبر عن فكرة فى الحياة قد أثارت خياله وإلهامه . والزعم بأن أهم أعماله أن يصور الشخصيات ليس سوى بقية لذلك الرأى الساذج الفج الذى يقول بأن المسرحية

تقليد الحياة . وهى لا تقلد الحياة بل تقلد فكرة أو نظرة فى الحياة . وتصوير الأشخاص ما هو إلا ناحية من هذا التقليد . وأما الفكرة (التى التقطها المؤلف وصاغ حولها مأساته) فقد أطلق عليها أرسطو اسم التمثيل «Action» وشرط هذا التمثيل وحدته واتصال أجزائه بعضها ببعض . وصوغ القصة بطريقة خاصة هو الوسيلة للتعبير عن الموضوع . وهو الذى يتضمن جميع النواحى الفنية التى يستخدمها المؤلف من تصويرٍ للأشخاص أو آراء أو عبارات ، وأساليب لغوية ؛ فالقصة ، إذن ، هى الطريقة التى يمكن بها من الوجهة النظرية توحيد جميع أجزاء الدرام بقوة المؤلف ، وهى أيضاً الوسيلة التى يتوسل بها — من وجهة النقد — لأن تؤثر جميع أجزاء الدرام فى النفس تأثيراً موحَّداً .

غير أن تعريف المأساة لا يزال فى حاجة إلى شئ من التحديد فضلا عما ذكرناه ، فالتمثيل الذى تقلده المأساة لا يكفى له أن يكون متحد الأجزاء بل يجب أن

يكون « جِدِّيًّا » — وهذه الكلمة ترجمة قاصرة للكلمة اليونانية التى استخدمها أرسطو — ولكن الذى يرمى إليه بهذا اللفظ واضح من قوله إن المأساة يجب أن تبعث فى النفس شعور الرأفة والخوف . وبهذا ننتقل من تعريفه لطبيعة المأساة إلى تعريفه لوظيفتها . وهنا لا بد لنا أن نتذكر ما يرمى إليه أرسطو من معارضة أفلاطون ؛ لأن أشد حملات أفلاطون على المأساة كانت موجهة إلى وظيفة المأساة . وعلى الأخص إلى وظيفتها حين تبعث فى النفس شعور الرأفة والخوف . ولقد رأينا من قبل كيف استطاع أرسطو بنظرية التقليد أن يدحض تماماً دعوى أفلاطون بأن الشعر عمل سخيف غير لازم وغير لائق وكان أكبر ما ترتكز عليه هذه الدعوى هو سوء فهم أفلاطون لمعنى التقليد فى الشعر . ولهذا تنهار الدعوى بمجرد أن تظهر حقيقة معنى التقليد الشعرى . وإلى هنا استطاع أرسطو أن يجعل حجته ضد أفلاطون حجة دامغة بما أدلى به من شرح واضح لنظرية التقليد .

ولا يقدر أحد أن ينكر أن تعريف المأساة بأنها تقليد لتمثيل — بالمعنى الذى أوضحه أرسطو وبكل ما وضعه أرسطو من المغزى فى هذا التعريف — هو وصف دقيق جدًّا لطبيعة المأساة كما هى الآن . ولكن أفلاطون قد اتهم الشعر — وبنوع خاص شعر المأساة — بأن له تأثيراً سيئاً يرجع إلى مقدرته على إثارة المشاعر ، وعلى هذه التهمة العريضة يرد أرسطو بنظرية التطهير Katharsis وهذه النظرية تنتظم سائر كتابه ؛ لأن كل ما يريد أن يقوله بعد ذلك مرتبط أشد الارتباط بوظيفة المأساة . وكان المنتظر من فيلسوف مثل أرسطو أن يعنى بهذه الناحية عناية خاصة ؛ ويرى لها المكان الأول لما نعرفه من ميوله ونزعاته . ومن الأسف أن نظرية التطهير Katharsis هذه كانت واضحة لأرسطو ، وبلا شك لتلاميذه ، وضوحاً شديداً بحيث لم يهتم بتعريفها وإيضاحها ولا بد لنا أن نصنع هنا كما صنعنا فى نظرية التقليد ، بل الحاجة هنا أشد ؛ بأن نستنبط المعنى الذى يرمى إليه

من طريقة استخدامه لذلك اللفظ .

ولنبدأ أولا بتفهّم التهمة التى وجهها أفلاطون إلى المأساة وخلاصتها كما يأتى : يتساءل أفلاطون كيف يستثير بطل المأساة مشاعرنا ؟ إنه يفعل ذلك بأن يندب سوء حظه ، وما قد يلم به من الخطوب ؛ ويزداد إعجابنا بالممثل كلما ازدادت مقدرته على جعلنا نحس أحزانه وأتراحه . لكننا فى الحياة الحقيقية إنما نُعْجَب — وبحق — بالرجل الذى يصبر للكوارث دون أن يشكو أو يتوجع أو يظهر آثارها فى نفسه ، وأى الناس لا يخجل من أن يسرف فى ندب حظه ، وفى عرض أحزانه على جيرانه ؟ وهل من الصواب أن نُعجب بممثل لأنه يقوم بنفس الأعمال التى نحتقرها فى الحياة ؟ . عدا هذا فإننا متى سمحنا لأنفسنا أن نأسى له ونحزن أصبح الحزن علينا أمراً سهلاً ، وتضعُف مقدرتنا على ضبط مشاعرنا ، ونغدو عاجزين عن تحمل آلامنا الشخصية ، وهكذا يصبح أثر المأساة فى النفس أثراً مضعفاً ، فيقل نفوذ العقل ،

ويزداد نفوذ العاطفة فى مسلك الإنسان .

ومن الغريب أن أرسطو لم يحاول هنا أن يفعل ما فعله فى نقده نظرية التقليد بأن ينقض الاعتبارات التى بنى عليها أفلاطون تهمه ، بل هو يسلم بأن من خصائص المأساة أن تثير مشاعر قد تكون فى ذاتها خطرة وضارة .. أرسطو بلا شك مخطئ فى قبوله أقوال أفلاطون إلى هذا الحد . لأن شعور الرأفة والخوف — وإن يكن له أهمية كبرى بين ما قد تتضمنه المأساة من العواطف ، فانه بلا شك ليس بالشعور الوحيد ، بل هنالك — مثلا — شعور الحب والإعجاب اللذين لا يقلان أهمية عن العاطفتين الأخريين . ويمكن التسليم بأن شعور الخوف الذى ذكره أفلاطون ليس من المشاعر التى يجوز الإفراط فى إثارتها لذاتها ، وربما رأى أرسطو فى شعور الرأفة نفس هذا الرأى ، أو أنه على الأقل كان يرى أن الإفراط فى الرأفة كالإفراط فى كل شئ أمر غير محمود غير أن أرسطو يقول : إن عمل المأساة ليس قاصراً على

مجرد إثارة هذه العواطف لذاتها بل تزيد على ذلك أنها تقوم بتطهير Katharsis لتلك العواطف وأنها تثيرها بطريقة خاصة وهذا هو رد أرسطو على أفلاطون .

إن لفظ كاثرسيس Katharsis هنا — أيا كان معناه — مستخدم بلاشك على سبيل المجاز . فلقد تكون الإشارة هنا إلى ضرب من الطقوس الدينية ؛ وفى هذه الحالة يكون معناها التطهير (Purification) أوقد تكون إشارة إلى نظرية من نظريات الطب ، وفى هذه الحالة يكون معناها الطرد أو الإبعاد[١] (Purgation) وليس من السهل أن نتصور معنى تطهير كل من الرأفة والخوف ولو أن هذا المعنى أو شيئاً قريباً منه ، قد يكون أدنى إلى التعبير عن وظيفة المأساة عند أرسطو ، من المعنى الذى كان هو يرمى إليه . إذ من المؤكد فيما يظهر أن أرسطو لم يقصد بكلمة (Katharsis) معنى التطهير ، بل كلما جاء ذكر هذه الكلمة فى حديث المأساة ، فإنها

---

(١) الاشارة هنا بالمعنى الطبي بتطهير الجسم من الفضلات بتناول مسهل

مرتبطة أشد الارتباط بفكرة مجرد إثارة عاطفة الخوف والرأفة. وليس هناك أى إشارة إلى تطهير هاتين العاطفتين ولكن إذا كان المعنى الذى يقصده هو الطرد أو الاستبعاد فهنالك يجوز له أن يشير إلى لفظ (Katharsis) بأنه مجرد إثارة هاتين العاطفتين ، لأن فى الطب اليونانى رأياً بأن كل جسم يجوز استخراج ما به من مادة غريبة بأن يعطى مادة تشابهها بمقادير خاصة . وهذا يشبه طريقة التطعيم ضد الأمراض فى الطب الحديث . (وداونى بالتى كانت هى الداء) . والإفراط فى كل شىء ضار ، ولابد لاسترداد الجسم صحته من طرد تلك المواد التى توجد فيه بكثرة . ويظهر أن هذا ما قصده أرسطو بلفظ (Katharsis) فان المأساة تحدث استبعاداً وطرداً لكل من هذين الشعورين : شعور الخوف والرأفة ، وذلك أن تعطى المصاب نفس هاتين العاطفتين ، وكان من المرغوب فيه أن تستبعدا ، إما لأن فى وجودهما ضرراً أو لاحتمال الإفراط فى كل منهما ، ومما يثبت أن هذا

المعنى هو ما رمى إليه أرسطو كلامُه فى موضوع آخر عن تأثير الموسيقى . فهنالك ضروب من الأغانى مثيرة للشـــعور هى فى نظره ذات تأثير فعال فى تهدئة الأشخاص الذين هم من قبل فى حالة هياج وحِدّة . فبإدخال العاطفة المماثلة لهم فى نفوسهم يمكن استبعاد ما بها من عاطفة مفرطة ، وتكون هذه العملية مصحوبة بشىء كثير من الارتياح والسرور . ومما يستحق الذكر أن ملتن قد فهم أن هذا هو المعنى الذى يرمى إليه أرسطو بنظرية Katharsis . ولعل ملتن أول كاتب انجليزى قام بشرح هذه النظرية وإيضاحها . فقد ذكر فى مقدمته لمنظومته المعروفة عن شمشون الجبار : « أن المأساة هى أكثر أنواع الشعر نفعا » . ويستدل على هذا الرأى بكلام أرسطو فيقول : « ولهذا قال أرسطو عنها بأنها حين تثير شعور الرأفة أو الخوف أو الرعب ، فإنها تطهر الروح من هذه العواطف أى تعدل منها ، وتنقصها إلى القدر اللازم ، مع ارتياح النفس عند مطالعة

أو مشاهدة هذه العواطف مقلدة تقليداً متقناً . والطبيعة نفسها لا تخلو من أمثلة تثبت صحة ما ذهب إليه ؛ فى الطب تستخدم الأشياء ذات الصفة اللمفاوية لمعالجة الأمراض اللمفاوية ، ويستخدم الحامض ضد الحموضه ، والمالح لاستبعاد الملوحة » . وهنا نرى الآراء التى كانت سائدة فى القرون الوسطى عن الطب اليونانى . ولكن لا شك فى أن ما ذهب إليه ملتن صحيح فى أن أرسطو كان يرى أن وظيفة المأساة شىء يشبه الطب . والذى تتضمنه المأساة من الرأفة والخوف هو العلاج الذى يستطيع به شاعر المآسى أن ينظف نفوس سامعيه ، ويعيدهم إلى العاطفة الصحيحة بطريقة التطعيم .

وبالطبع ليست هذه التشبيهات الطبية بالأمر الذى يهمنا أللهم إلا من حيث غرابتها . ولكن ليست هذه التشبيهات وحدها هى سبب فساد هذه النظرية . فلقد كان من الممكن أن تقوم النظرية من غير حاجة إلى تشبيهات واستعارات ، لو أن فيها شيئاً من الصواب .

لكن الحقيقة أنها نظرية غير صحيحة فى ذاتها . ولقد يكون ما ذكره أرسطو عن الموسيقى صحيحاً . ولكن فى هذه الحالة نرى الأشخاص الذين شفتهم الموسيقى الحادة المثيرة كانوا هم أنفسهم فى حالة حدة وثوران ، ولكن النظارة لايذهبون إلى المسرح وهم فى حالة خوف ورأفة ... إن كل إنسان معرض حقيقة لشعور الخوف والرأفة ولكن هذا الشعور لن يثور إلا إذا استثير . فاذا كانت المأساة علاجاً ، فإنها لا بد لها أن تخلق الداء الذى تريد أن تعالجه . فالنظرية من هذه الناحية ليست صحيحة . ولكننا مع ذلك لا بد لنا أن نشعر بأن تفسير أرسطو لوظيفة المأساة هو محاولة ذات اتجاه علمى صحيح . فالمأساة حقيقة تؤثر فى النفس تأثيراً ممتعاً ونافعاً بأن تبعث فينا مشاعر قد تكون فى الحياة العادية مقلقة ، وقد لا تخلو من خطر أو ألم (ولو أن العاطفتين اللتين ذكرهما ليستا الوحيدتين ، اللتين تثيرهما المأساة) . والجزء الأول من كتاب أرسطو الذى يتكلم عن طبيعة المأساة

يفسر معنى ذلك الأثر الذى تحدثه المأساة ، ولنطلق عليه أيضاً اسم التطهير لا بالمعنى الطبي ، ولا بالمعنى الديني لكلمة تطهير . ولكن بمعنى أن المشاعر التى يثيرها منظر الشر ممثلا أمامنا سواء كان الشر مما تنتجه الرذيلة ، أو مما ينتجه الدمار والخراب والشقاء . هذه المشاعر تستبعد المأساة منها آثارها السيئة بل وتجعلها مفيدة نافعة ؛ فهى بهذا المعنى تطهر الشعور تطهيرا .

نعود الآن إلى الشرط الذى نص أرسطو على لزومه للمأساة وهو شرط وحدة الفكرة . فان هذا الشرط هو الذى دعاه لأن يبنى عليه حكمه المشهور بأن الشعر أحكم وأشرف من التاريخ ، أى أن الشعر أدنى إلى روح الحكمة والفلسفة . وإلى الرغبة الغريزية فى التفهم والاستقراء ، أى الرغبة فى معرفة قواعد الأشياء ، وجَعْلِ هذه القواعد عامة شاملة بقدر الإمكان ؛ والانتقال من معرفة الرابطة التى تصل بين الشيئين إلى الرابطة التى تصل بين جميع الأشياء . والتاريخ إنما ينص على

الحوادث وكيف حدثت .. أما السبب الذى من أجله حدثت تلك الأمور بصورة خاصة فذلك ما لا نستطيع أن نقطع فيه برأى . لأن سوابق الحوادث قلما تكون معلومة لنا برُمَّتِها ، كما أننا قلما نُلِمُّ بجميع نتائجها ، ولقد نعلم قاعدة لحادثة من الحوادث على سبيل التخمين . ولكننا لا نعرفها على سبيل اليقين . أما الشعر فيذكر الحوادث الممكنة الوقوع طبقاً لقانون الاحتمال أو الضرورة فنحن نعلم الحادث ، ونعلم كيفية حدوثه . بخلاف التاريخ الذى لا شئ فيه يبـــدأ وينتهى ، والذى تتتابع فيه الحوادث الواحدة تلو الأخرى ؛ ولا بد لنا بقدر الإمكان أن نكتفى بهذا التتابع ، إرضاء لرغبتنا فى معرفة الصلات الخفية التى تربط الحوادث . وعلى العكس من هذا نرى فى الشعر حادثة كاملة فى ذاتها تبدأ بوضوح فى نقطة ما ؛ وتنتهى بوضوح فى أخرى . وتتمشى أجزاؤها مرتبطة أشد الارتباط ، من سوابق نعرفها إلى نتائج نعرف أن لا مفر منها . ونحن وسـط هذه الحادثة نعيش فى

عالم نرغب فيه أشد الرغبة ؛ وإحساسنا بالأشياء التى نشهدها ، يجعلنا نرى أننا فى عالم جميع أجزائه متصل مرتبط . .

تقوم المأساة بعرض مصائب الحياة ، ولكن بفضل وحدة موضوع المأساة ، تصبح حتى مصائب الحياة نفسها مثلاً للعالم الذى نرغب فيه أشد الرغبة . وهذا يفسر لنا اللذة التى نتذوقها فى المأساة . فان الأشياء التى تكون فى الحياة باعثة على الحزن ، تكون فى المأساة المسرحية باعثة على التنفيس (Exhilarating) ومع أنها قد تظل مثيرة للألم ، ولكن هنالك شىء آخر يضاف إلى ذلك ، وهذا الشىء هو الذى يجعل فى آلام المأساة خيراً لأنفسنا ، وهكذا نجد حتى فى وسط الشرور التى فى المأساة ذلك العالم الذى نلتمسه ونرغب فيه . وبهذا المعنى يمكن أن يقال إن المأساة تحدث تطهيراً Katharsis فى العواطف التى تثيرها ، وإن لم يكن هذا هو التطهير الذى عناه أرسطو . فإنه على كل حال مطابق لكل

شيء قاله أرسطو كما أنه مطابق للحقائق ...

ونظرية التطهير هذه تنتظم سائر كتاب الشعر كشرحٍ لوظيفة المأساة وسيجد الباحث أن شرحنا لهذه النظرية صحيح فى معظم الأحوال ، وليس فى هذا الأمر غرابة لأنه شرح قد يصدر عن أرسطو نفسه ، لو أنه أراد أن يفسر نظريته . ولكن إصراره على ذكر شعور الخوف والرأفة يسوقه فى بعض المواضع إلى تأكيد الفكرة العاطفية فى المأساة . وأحياناً يتخذ من حديثه عن المأساة فرصة لإظهار نزعاته الفلسفية الخاصة من غير أن يكون هذا موضعها . ومن أشهر الأمثلة على هذه الحالة الأخيرة ما ساقه فى حديثه عن البطل والبطلة ، ووظيفة كلٍّ منهما فى المأساة . فالشخص فى المأساة ينتقل من السعادة إلى الشقاء . فيزعم أرسطو أن هذا الانتقال لا يكون سببه أن البطل شرير أو ذو خلق سيئ ، فإن هذا لا يثير الخوف ولا يثير الرأفة . وكذلك يجب ألا يكون هذا الانتقال من السعادة إلى الشقاء نصيب

الشخص الطاهر البعيد عن النقص لأن هذا لا يثير فى النفس سوى شعور الدهشة . وفى زعمه أن الشخص فى المأساة يجب أن يكون وسطاً بين هذين الطرفين . شخصاً فيه من الخير جانب ؛ ومن الشر جانب . بحيث يجلب لنفسه الشقاء بخطئه أو سوء حكمه .. والمتأمل فى هذا الرأى يدرك بلا شك أن أرسطو هنا إنما يتابع نظريته المشهورة عن « الوسط المحمود » وهى لا محل لها هنا . ثم يزعم أن تجربة المسرح تثبت صحة أقواله . وليس هذا بصحيح لا عن المأساة فى عهد أرسطو ولا عن المأساة بعد ذلك العهد . فمن الممكن أن يكون الشخص فى المأساة كما وصفه أرسطو ولكن من الجائز أيضاً أن يكون الشخص فى المأساة منطوياً على الشر المحض كما هى حالة مكبث ، الذى يستحق كل ما حاق به من الشقاء ، أو منطوياً على الخير ، بريئاً من كل إثم كما هى حالة ديدمونه ، التى لا تستحق مما نالها من الويل شيئاً .

فنظرية أرسطو عن البطل واضحة الخطأ ، ومع هذا فإن مكانة أرسطو الهائلة قد جعلت الناقدين فى جميع العصور التالية له يحاولون أن يروا فى جميع أعمال الكتاب المسرحيين أمثلة مطابقة لنظريته هذه . فقد قيل مثلا : إن المأساة الشهيرة التى ألفها اسكيلوس وهى (بروميثيوس المُقيَّد) قد رسم المؤلف فيها شخصية بادية النبل ، ولكنها اشتملت على عيوب ، وهذا صحيح . ولكن النقطة الهامة التى بنيت عليها هذه المأساة ؛ والتى من أجلها تكاد تكون أكبر مأساة فى الأدب كله ، هى أن بروميثيوس لم يلق ما لقيه من الويل من أجل عيوبه بل من أجل خِلاله الكريمة . والقوة التى لها السلطان على العالم قد نَكَّلَت به من أجل أعماله الصالحة . حقيقة إن كل عمل مهما كان صالحاً قد يُدْعى عيباً إذا لم يصادف نجاحاً ، ولكن ليس هذا هو المعنى الذى ذهب إليه أرسطو . فانه قال بصراحة : إن الخطأ الذى يرتكبه بطل المأساة يجب أن يكون خطأً جسيما ، ويجب أن يكون

نتيجة نقص خلق لا مجرد عجز عن تقدير عواقب الأعمال .
والحقيقة أن أرسطو قد أخطأ فى أنه ، حرصاً على مجاراة
نظريته ، قد تجاهل أَنَّ مِنْ أكثر الأمور إثارة للأسى ،
أن يَصْلى البرىء نار الشقاء من غير إثم ولا ذنب ، وأن
يعدو الباطل على الحق ، لأنه حق . ولو أن نظرته فى
وظيفة المأساة امتدت أيضاً إلى أنها قد تثير عاطفة
الحب والإعجاب فى النفوس ، علاوة على الخوف والرأفة
لكان من المحتمل جداً أن يرى فى البرىء المعذب ناحية
هامة من نواحى المأساة ولأمكنه أيضاً أن يرى بعين
الإنصاف الحالة الأخرى التى يأبى أن يعترف بأنها باعثة
على الأسى وهى حالة الشرير المنكوب . فها نحن نرى فى
مكبث مثالاً لشخصية الشرير الذى يثير الإعجاب ، بل
ولقد نشعر نحوه بشىء من العطف ، الذى لا يختلف فى
النهاية كثيراً عن الحب .

وأهم من تلك المحاولات التى أريد بها تطبيق نظرية
أرسطو على أحوال تخالفها مخالفة واضحة ، ذلك التعديل

الذى اقترحـه هيجل Hegel الفيلسوف الألمانى ، وصفاً لحقيقة البطل فى المأساة . وهنا أيضاً نجد أن نظرية الجمال قد وافقت هوى الكاتب لمطابقتها لمذهبه الفلسفى ، فهيجل يُسَلِّم بأن من طبيعة المأساة أن يُعَذَّب الشخص فيها ، وهو على حق . لكن هذا العذاب قد يكون عدلا ، لأن الحق ليس دائماً حقاً محضاً . فقد تكون هنالك أحوال يكون الحق فيها واضحاً قوياً . ولكن هنالك أحوال أخرى . قد يتعارض فيها هذا الحق مع حق آخر لا يقل عنه قوة ، فتتمثل فى هذه الحالة ناحيتان كلتاهما حق إذا نظر إليها من وُجهتها الخاصة . والمثال الشهير لهذا قصة سفوكليس المسماة أنتيجون (Antigone) . فأنتيجون فتاة من مدينة طيبة ارتكب أخوها أفظع جريمة ضد وطنه ، ولقى حتفه وقت ارتكاب جُرْمه . وقد أبى « كريون » حاكم طيبة أن يسمح بأن يدفن هذا الآثم طبقاً لشعائر الدين . وبهذا جازى الشر الفظيع بشر لا يقل عنه فظاعة . فعز على

أنتيجون ألا يدفن أخوها طبقاً للشعائر . واستطاعت أن تدفع نفقات الدفن وإقامة الشعائر التي يقضي بها الدين من أجل القتيل . فقُضي عليها من أجل هذا بالموت ؛ وهو ما كانت تتوقعه . وقد طلبت أن يُحكم عليها طبقاً للشرائع الغير المكتوبة . التي لا بد للضمير البشري أن يخضع لها مهما كانت مخالفة لشرائع الأرض . ولكن كريون احتكم إلى الشرائع التي سنتها الدولة محافَظةً على كيانها .

فيقول هيجل : إن أنتيجون على حق من وجهة نظرها . وهي تمثل الحق الذي في ضمير كل إنسان . وكذلك كريون على حق في نظر نفسه ؛ لأنه يمثل حقوق الدولة . فالخلاف لا يقبل التوفيق ، ولا بد لكل منهما أن يشقى ، وهذه هي المأساة .

هذه النظرية شأنها كشأن نظرية أرسطو تمثل لنا إحدى حالات المأساة ، وتشبهها أيضاً في أنها لا تمثل لنا قاعدة عامة . ومأساة أنتيجون نفسها ليست مثالاً صالحاً

لنظرية هيجل . ولو أنها تذكرنا بأن نعطف على كريون كما نعطف على أنتيجون . ولكن حقيقة هذه المأساة هى أن أنتيجون على حق ، وكريون على باطل ، وأن الباطل له من القوة ما يمكنه من التحكم فى الحق . ومهما كانت نظرية هيجل بديعة وعميقة ، فانها فى الحقيقة لا تكاد تجد فى الأدب كله مأساة تنطبق عليها تمام الانطباق . ولقد دار الحوار دهراً حول هذه النظريات . وفى هذا مثال طيب على أن النقد كثيراً ما يضل السبيل بسبب نظرية مهما كانت نزعتها فلسفية فى نواح أخرى ، فانها ليست فلسفية إذا طُبقت على الفن . ولهذا نرى أصحابها بدلا من أن يستخدموها فى تفسير الحقائق ، يضطرون لأن يختاروا لها الحقائق التى تفسرها .

ولسنا بحاجة أن نستمر فى شرح رسالة أرسطو أكثر مما فعلنا ، وإن كانت كلها جديرة بمنتهى العناية والدرس . ولكنا قد ذكرنا النواحى الأساسية لنظريته فى المأساة . وهى كما قلنا ، يجب أن ينظر إليها كمثال

لنظرية الأدب عامة . وقد استمر أرسطو فى شرح نظريته بالتفصيل فى عدة نواح ممتعة هامة ، ثم جعل يوضح كيف يمكن الانتقال بها من الناحية التمثيلية إلى الناحية القصصية أى من المأساة إلى الملحمة . ولكن حسبنا نحن أننا شرحنا نظريته عن الشعر عامة . ومهما قيل فى نقد آراء أرسطو فى بعض المواضع فان نظريته فى المأساة هى الأساس الذى توطد عليه بناء البحث الأدبى من بعد أرسطو إلى يومنا هذا .

الفصل الرابع

بعد أرسطو

لن نحاول فى هذا الفصل أن نسرد — حتى ولا بمنتهى الإيجاز — تاريخاً مُتَّصِلاً للنقد الأدبى بعد أرسطو فإننا ، حتى لو قصرنا الكلام على الأدب الإنكليزى وحده ، يستحيل علينا ان نذكر هنا جميع المؤلفين الذين أحرزوا فى هذا الضرب من الكتابة منزلة عالية ، على أن ذكر هؤلاء وغيرهم لن يفيدنا فى غرضنا هذا شيئاً لأن نقد الأدب كثيراً ما يكون عملا شخصياً كالتأليف الأدبى سواء بسواء . ويكون كالأدب وليد النبوغ العبقرى . والنجاح قد يكون نتيجة مواهب ليس من شأنها أن تستند إلى القواعد الفلسفية ، بل هى لا تنشدها وقد تنفر منها أشد النفور . وكثير من النقد البديع لا يقوم إلا على ما اختص به الناقد من ثاقب النظر

والمشاركة فى العواطف ، وسرعة الخاطر وحسن الإدراك ، أو مجرد المقدرة على التعبير بلباقة وقوة . وما يشا كل هذا من الميزات ، من غير أن يتعب الكاتب نفسه فى تأليف نظرية أو تقرير مبدإ . ويمكننا أن نسمى هذا النوع من النقد بنقد الالهام . وإنما يعنينا هنا ذلك الضرب من النقد الذى لا يمتاز بصفاته الفائقة فحسب بل باضافته شيئاً جديداً إلى قواعد النقد وطرقه ، أو بشرحه لتلك القواعد وتفصيلها . ولن نحاول فى هذا الفصل أكثر من أن نذكر بايجاز عدة نزعات فى تاريخ النقد ؛ مع ملاحظة ما قد يبدو فيه من تقاليد جديدة . ومعنى هذا أننا سنقصر الكلام على أولئك الكتاب الذين كانوا يحسون بأن هناك شيئاً اسمه نظرية الأدب ، حتى وإن لم يريدوا أن يقرروها ويفصلوها . وكذلك سنقصر الكلام على أصحاب النظريات الذين ثبت أن قضاياهم ذات فائدة فى النقد .

وفى الشاعر الرومانى هوراس نرى مثالا حسناً للناقد الذى اتخذ لنفسه « منهجاً » خاصاً . ثم جعل

ينتهجه ويفسره بطائفة من الأحكام التى يجمعها شىء من النظام والترتيب ، غير مكترث لأمثلة خاصة تعبر عن آراء فردية ، فى النقد الأدبى . ومثل هذا المنهج يبعث على الافتراض بأنه يرتكز على نظرية خاصة ، ولكن هوراس من الكتاب الذين لا يهمهم أن يشرحوا نظرياتهم وحسبه أن تكون الأحكام التى يذكرها دليلا يسترشد به القارئ . على كل حال ليس من شك فى أن النظرية التى يعتمد عليها كتاب فن الشعر (Ars Poetica) هى بالتقريب نظرية أرسطو : ولو أن هوراس لا يهمه منها ناحيتها الفلسفية ، بل الناحية العملية ، فهو يقبلها لما يجده فيها من فائدة كأديب ناقد . فكتابه عبارة عن قصيدة خالية من النظام المنطقى ولكنها مجرد طائفة من الحكم والنصائح أضيف بعضها إلى بعض . والصلة التى تربطها هى فى الغالب صفة أدبية لا منطقية ؛ إذن فكتابه ليس بكتاب نقد ، بل هو فوق كل شىء وقبل كل شىء ، منظومة شعرية موضوعها النقد ؛ والقيمة الكبرى لهذا الموضوع الذى اختاره هو فى الأشعار التى أوحى

لهوراس أن ينظمها ؛ وإن المرء ليستفيد مما فى المنظومة من حسن الصياغة أكثر مما بها من القواعد ويوشك ألا يكون فى الأدب كله قصيدة فى حجمها اشتملت على مثل مابها من جمل قد جرت مجرى الأمثال وأضحت ملكا شائعاً للثقافة العالمية . فهنا نجد العبارات المألوفة مثل « الرقعة الأرجوانيـة » و « هوميروس ينعس » وهنا صيحة الناقد « incredulus odi »[1] وهنا نجد الشيخ الفانى ينادى : Laudator temporis acti « لهفى على العهد القديم » والمناسبة التى ذكر فيها هذه العبارة الأخيرة هى مثال حسن للاسلوب الذى سار عليه هوراس فى كتابه هذا فهو يحدثنا هنا بأن كل شخص فى المأساة يجب أن تكون حياته مطابقة لما هو مألوف فى الحياة ؛ فيجب مثلا أن تكون أعماله منطبقة على السن التى ينسب إليها ، وبينما يتحدث هوراس عن هذا إذا هو يخرج عن الموضوع فجأة إلى الكلام عن

(١) معنى هذه العبارة : إنى أبغض كل شىء بعيد الاحتمال : وهى إشارة إلى قاعدة فى نقد المسرحيات القديمة ، فقد كان من القواعد المتبعة أن كل شىء خرافى ، غير ممكن الحدوث لا يمثل على المسرح .

الطبيعة البشرية وما يطرأ عليها من التغير على مر السنين خاتماً حديثه بصورة أليمة قاسية للشيخوخة الفانية ، ناسياً كل النسيان ما هو فيه من النقد . وقد أصبح المتكلم الآن هو الشاعر البارع الذى يعرف العالم ويعرف كيف يركز علمه فى خلاصة بليغة من الكَلِم المبين .

على أن هذه العبارات المشهورة ليست دائماً من سبيل الزينة والحلية فى موضوع النقد الذى يتحدث عنه ، بل إن لها فى كثير من الأحيان مغزى . وهذا المغزى كثيراً ما يخطئ النقاد إدراكه حينما يُغفلون المناسبة الشعرية ، التى جاءت فيها تلك العبارات . مثال ذلك إننا كثيراً ما نتحدث عن « الرقعة الأرجوانية » حينما نرى مؤلفاً ينتهز فرصة فى موضعٍ ملائم من كتابه لكى يكتب قطعة يبالغ فى تزويقها وتنميقها [1]. ولكن ليس

---

(١) إن عبارة (الرقعة الأرجوانية purple patch) مشهورة فى الأدب الأنجليزى . ومعناها أن المؤلف يكتب القصة ذات المواقف والمناظر العديدة . وليس كل موضع منها ملائما لأن يتخذ منه المؤلف فرصة ليكتب فيها بعبارة رائعة متقنة . ولكن لا يخلو الأمر من موقف ينتهزه المؤلف ليكتب بعبارة فوق المستوى العادى . فيصبح هذا الموضع بمثابة الرقعة الأرجوانية الممتازة فى ثوب ذى ألوان متوسطة أو عادية .

هذا هو المعنى الذى ذهب إليه هوراس . وإنما (الرقعة الأرجوانية) التى انتقدها وذمها هى الرقعة المتكلفة ، التى خيطت على الأصل ولم تكن جزءاً من الثوب كله . وهذا مثال لآراء هوراس فى النقد : ففكرة الوحدة هى الرأى السائد فى جميع أجزاء قصيدته عن فن الشعر . وهى بالطبع الفكرة التى فصلها أرسطو فى كتاب الشعر . والوحدة التى دافع عنها هوراس هى الوحدة الصحيحة ، والتى أطلق عليها اسم وحدة الموضوع Unity of Action أى وحدة المادة والروح والتأثير كما أوضح ذلك هوراس . وهذا هو الفضل الأكبر الذى يدين به الأدب لكتاب فن الشعر . فهوراس هو الذى جعل روح نظرية أرسطو هى المثل الأعلى للنقد الأدبى فى أوربا . وكانت أقوال هوراس تُقرأ وتُدرس فى الوقت الذى كانت فيه كتابة أرسطو مجهولة أو مهملة . وفى الوقت الذى كان فيه أرسطو يقرأ ويدرس ، ونفوذه يتسع وينتشر كان هوراس دائماً أدنى متناولاً ، وأقرب أن يستسيغه القراء من

أرسطو . فأن حِكَمَهُ وفُكاهته ، بعبارتها الرائعة ، كانت تُبينُ عما حوت من أفكار ، وتنشرها بصورة لم يكن فى وسع أرسطو ، بعبارته المقتضبة المنطقية ، أن يأتى بها . وهوراس فى الحقيقة هو الذى استطاع أن يُشعر الناس بأن الدعوة إلى الوحدة فى كلِّ عمل فنِّى دعوة تنطبق تماماً على الذوق السليم . ولم يكن فى هذا داعياً إلى بدعة جديدة فى الأذواق . بل كل ما هنالك أنه استطاع أن يُشعر الناس حقيقة الذوق السليم . فإن كل فلسفة صحيحة للفن ما هى فى الواقع سوى مجرد شرح منطقى للذوق السليم . وقد استطاع هوراس ، بتحويله نظرية أرسطو إلى أحكام فى النقد ، أن يجعل للذوق السليم صبغة فلسفية ، من غير أن يتعب قراءه فى بحثٍ منطقى عن ماهيَّتهِ . والأثر الهائل الذى تركه هوراس فى تاريخ النقد يرجع كله أو معظمه إلى أنه وثق الرابطة بين نظرية الجمال وبين الذوق السليم .

على أن هوراس لم يستطع أن يُضيف شيئاً

جديداً — إذا استثنينا أمراً واحداً سنذكره فيما بعد — إلى ما تضمنه كتاب الشعر لأرسطو . وهو فى الحقيقة من أشد الكتاب محافظة على القديم . حتى ليؤخذ عليه أنه هو السبب الأكبر فى اتهام الناس المذهب القديم (الكلاسيكي) —ظلماً— بأنه مذهب المحافظة والتقليد .

ومن السهل تفسير خلق المحافظة فى هوراس . فإنه كان يرى أن شعراء اليونان هم النماذج التى يجب أن تدرس ليلا ونهاراً . وأن الشعر يجب أن يُنظم كما كانوا ينظمونه فإذا كانوا قد جعلوا للأشخاص الخرافية والقصصية صوراً وطبائع خاصة —مثلاً— فلابد من المحافظة عليها كما هى .

وكان هوراس — برغم ذلك — يرى أن هذا الاحترام للقدماء يترك مجالاً للابتكار والاختراع . وكأنما نسى أن المؤلفين المسرحيين من اليونان كثيراً ما استباحوا لأنفسهم أن يتصرفوا فى نفسية أبطالهم تصرفات مدهشة . . ولكن ليس من السهل علينا أن ندرك إلى أى درجة تسلطَ الأدب اليونانى والنماذج اليونانية على

الثقافة الرومانية في عصر هوراس . وفكرة الأدب نفسها يمكننا أن نعدها فكرة يونانية نقلت إلى روما . أو يمكننا على الأقل أن نقرر أن الأدب — كضربٍ من النشاط مقصودٍ لذاته — أو الأدب الذى يحس لنفسه وجوداً كفن من الفنون قد اقتبسه الرومان عن اليونان . فلم يكن أمام هوراس سوى طريق واضح فى الأدب ؛ وهو طريق اليونان . وليس هذا سوى الحقيقة التاريخية للثقافة الرومانية ، ممثلة فى رأى فرد . على حين أنا نرى فى مقام آخر — مخالف لهذا كل المخالفة — شاعراً مثل پوپ Pope ينادى هو أيضاً باقتفاء آثار الأقدمين ، ويضع حججا قوية تؤيد دعوته هذه . أما هوراس فلم يكن يحس مثلا تلك الضرورة ، بل كان يرى أنه إذا كان هنالك أدب فلا بد أن يكون طبقاً للنماذج اليونانية كما هى . والسبب الذى يدعو إلى قبول النماذج اليونانية كما هى ، هو نفس السبب الذى دعا إلى وجود شىء اسمه الأدب . ولم يحاول أن يتعمق فى البحث عن ماهية

ذلك السبب لأن هذا بحث فلسفى ليس من اختصاصه . واكتفى بأن قال : إن الآراء التى ينادى بها تتضمن الإجابة على تلك المسألة .

وهنالك سبب آخر — ولعله أكثر وجاهة — يفسر محافظة هوراس . ذلك أن كتابه فن الشعر كتب فى صورة طائفة من النصائح موجهة إلى أولئك الذين يريدون أن يقرضوا الشعر . وكان هوراس يبغض أشد البغض تلك الفكرة القائلة بأن الشعر أمر شاذ غريب (ولو أن أرسطو مسئول إلى درجة ما عن الرأى القائل بأن الشعر والجنون أمر واحد) . وكان هوراس يمقت أولئك الشعراء الذين لا يأتيهم « الإلهام » إلا على صورة مختلةٍ جنونية ؛ سواء أظهر ذلك فى شعرهم أم فى مسلكهم . ولهذا ثارت فى نفسه قوة المحافظة الشديدة لما أبصره من جنون الإفراط فى النزعات الفردية . فأخذ يقرر فى شدة بأن الشاعر كائن عاقل ، وأن الشعر فن معقول . وهذا من أجلّ الخدمات التى قام بها نحو النقد الصحيح

وهكذا جعل هوراس يشرح للشعراء كيف ينقدون أشعارهم . وغرضه الحقيق أن يُبيِّن للناس قيمة الأدب الحقيقية . فأصبحت الأحكام والنصائح التى وضعها لنقد الشعراء لأنفسهم صالحة لنقد الأدب عامة .

على أن هوراس — وإن كان محافظاً فى أكثر آرائه — كان من الأحرار المبتكرين فى أمرٍ واحد . وتمسكه بمبدإ الحرية فى هذا الأمر دليل قوى على استقامة رأيه كناقد . وهذا الأمر الهام هو « العبارة اللفظية » فإن ما ذكره أرسطو فى هذا الباب قليل لا غناء فيه . وأما هوراس فقد أصاب فيه الغرض . وقد كان من بواعث الأسف أن آراءه الحكيمة فى هذا الموضوع لم يكن لها تأثير يذكر فى تاريخ الأدب . على أنها من غير شك ذات فائدة كبرى إلى يومنا هذا . وخلاصة ما قاله هوارس فى هذا الباب أن عبارة الشاعر لا يمكن أن تكون شيئاً جامداً مُتَّفَقاً عليه . فإن وظيفة اللغة فى الشعر أن تعبِّر وتبين . ولكن تجارب الإنسان التى وجد

الشعر للتعبير عنها دائمة التغيُّر والتبدل . لأنها آخذة أبداً فى الازدياد . وكلما نمت التجارب وازدادت ، وجب على لغة الشعر أن تجاريها ، وأن تتمشى معها ، إذا أريد منها أن تكون صادقة التعبير ، واللغـة بمثابة الشجرة والألفاظ منها بمثابة الورق . وعلى مدى السنين تتساقط الأوراق القديمة ، وتنمو بدلا منها أوراق حديثة ، والشجرة باقية كما هى . وهذا التشبيه الذى ساقه هوراس يمثل اللغة والألفاظ فى الشعر تمثيلا حسناً ؛ ولـكن يجب ألا ننسى أن الشجرة التى عناها هوراس لم تكن تفقد أوراقها جملة واحدة ، بل كانت تشتمل دائماً على أوراق قديمة وأوراق حديثة . كذلك الحال فى لغة القريض . لا بد من أن تُستحدَث أبداً ألفاظ جديدة وتختفى ألفاظ قديمة . ولا ينبغى أن يطالب الشاعر بأن يعتمد الاعتماد كله على الألفاظ الشعرية المأثورة عن أسلافه ولا جناح عليه أن يكون البادئ باستخدام ألفاظ شعرية جديدة . ومن الممكن بالطبع — كما أوضح ذلك هوراس فى جـلاء

وإبداع — أن يصبغ الشاعر الألفاظ العادية المألوفة بصبغة شعرية رائقة ، بأن يجمعها بمهارة فى جمل وعبارات.. ولقد كان من الممكن أن يتجنب الكتاب كثيراً من الخطأ فى كلامهم عن العبارة الشعرية ؛ لو أن هذا الجزء من كلام هوراس ، الذى يعبر بصدق عن طبيعة اللغة وطبيعة الشعر ، كان له من التأثير عند الناقدين الذين جاءوا بعده مثل ما لنظريته القائلة بأن المسرحية لا بد أن تشتمل على خمسة فصول ، وأن هذا حكم مطلق غير قابل للتعديل .

* * *

ويمكن القول بوجه عام أننا لو حكمنا بحسب الأثر ، لوجدنا أن أكبر اسم فى تاريخ النقد بعد أرسطو هو هوراس . فالنقد الذى يستطيع أن يعبر عن حقيقته لم يكن له وجود ، قبل أن أدلى أرسطو بآرائه الفلسفية . ولكن قصيدة هوراس « فن الشعر : Ars Poetica » هى التى نشرت آراء أرسطو فى كل أدب أوروبى . ودرجة

تأثير كتاب أرسطو تتوقف على مقدرة القارئ على تتبع آرائه الفلسفية . ولكن فى قصيدة هوراس عن فن الشعر استطاع سحر القريض أن يطلق تلك الآراء من رِبْقة المنطق المحكم . فباتت تلك النظريات — أو على الأقل جوهرها وروحها — وقد صار من الممكن أن يستمتع بها القارئ ويتذوقها . وحقيقة قد وجد العالم كله فى قصيدة هوراس متعة فائقة فأصبح تاريخ النقد كله مديناً لهوراس ديناً يستحيل تقديره . وفى هذه الخلاصة التى نكتبها لن نستطيع أن نذكر كاتباً آخر بمثل هذا الإسهاب .

* * *

فى المجال الضيق الذى حصرنا فيه هذا الاستعراض الوجيز ، تكون الشخصية الهامة فى تاريخ النقد بعد هوراس ، هى شخصية دانتى . . . كان دانتى يرى أن أرسطو هو إمام العارفين . ولم يكن مع ذلك يعلم شيئاً عن أرسطو مؤلف كتاب الشعر ؛ بل أتاه العلم بأرسطو عن طريق هوراس . ولكن فكر دانتى ،

بنزعته الفلسفية ، لم يقتنع بما فى قصيدة فن الشعر . فإن حب التعمق فى البحث عن الأسباب ، الذى كان من خصائص العصور الوسطى ، جعله يرى أن مجرد معرفة تلك الأحكام ، لا يغنى شيئاً من غير الالمام بالنظرية ، التى ترتكز عليها تلك الأحكام . على أن النظرية التى هداه إليها بحثه لم تكن سوى نظرية لاهوتية ليس لها اليوم فى الأدب شأن يذكر ، أللهم إلا كاحدى الغرائب الفكرية ، ولكنه فى بعض الأحيان قد يدهشنا بعبارات وقضايا استطاع أن يسبق بها بعض الآراء الحديثة ، مع شرحها شرحاً صحيحاً . مثال ذلك تقسيمه قوة الكلمات إلى (Signum rationale) (رمز للمعنى) و (Signum Sensuale) (رمز للحس) . وهو نفس التقسيم الحديث جدا ، الذى ذكرناه من قبل فى تقسيم تأثير اللغة إلى معنوى وصوتى . وقد بنى تقسيمه هذا على تفكير عميق فى طبيعة اللغة .

أما أهم أثر تركه دانتى فى النقد — وإن لم يصبح له

اليوم سوى أهميته التاريخيـة — فدفاعه عن استخدام اللغة القومية فى الأدب بدلاً من لغة العلم العالمية وهى اللاتينية . وفى كتابه الذى لم يُتمه المسمى (De Vulgare Eloquentia) (فى اللسان العامى) قد أتى بوصف للأغانى والأوزان العاميـة ذى قيمة كبرى فى تاريخ الأدب . ولكن الأمر الذى جعل للغة الايطالية مقاماً أدبيًا معادلاً للغة هوميروس وفرجيل هو ما أبدعه دانتى من شعر راق ، لا ما حاوله من تقسيم الألفاظ العامية بحسب جمال وقعها أو غير ذلك من أبحاثه النظرية .

وأهم من هذا كله وأكثر إمتاعاً وفائدة ما ذكره دانتى فى كتابه (Convivio) (الوليمة) — الذى لم يكمله — عن المعنى الرمزى للشعر . وبهذه المقالة استطاع دانتى أن يضيف إلى نظرية أرسطو ناحية جديدة كبيرة الخطر فقد رأى دانتى أن الحادث أو القصة التى توحى بالقريض لها فى نفس الشاعر مغزى خلاف ما يفهم من الوقائع العادية التى تضمنتها . فذلك الحادث قد تملك عقل الشاعر

لأنه رأى فيه رمزاً لِوَحْىٍ باطنى يدل على أدق وأعمق معانى الحياة . وقد اكتفى أرسطو بأن قال إن ما تنطوى عليه القصيدة من فن هو رمز أو (تقليد) للحادث الذى أوحى بها . ولكن دانتى أضاف إلى هذا أن الحادث نفسه ذو صبغة رمزية . فلا تكون القصيدة بأكملها مشتملة على الحادث فى صورة ومادة فنية فحسب ؛ بل هى فى الوقت نفسه توحى بالمعنى الرمزى (أو كما يسميه دانتى الخيالى) للحادث . وهذه القاعدة — التى تقول بأن القصيدة رمز للحادث ، والحادث نفسه رمز لمعنى عميق من معانى الحياة — قد لا تكون منطبقة على جميع الأحوال . لكن لم يكن منها بدٌّ لتوسيع نظرية أرسطو لكى يمكن بمقتضاها أن نفسر التأثير الكامل لقصائد مشهورة مثل الإنياذة ، والفردوس المفقود ، وأورشليم المحررة[1] ، وقصيدة دانتى نفسه المنظومة المقدسة . هذا فيما يتعلق بشعر الملاحم . والصفة الرمزية للحوادث

---

(١) ثلاثة من أكبر الملاحم الأولى لفرجيل والثانية لملتن والثالثة للشاعر الايطالى تركواتو تاسو .

البشرية حين توحى بالقريض ، واضحة وضوحاً أجلى وأظهر فى الشعر الغنائى (Lyrique) . فالتجربة العاطفية التى توحى بقصيدة ، قد يكون لها فى نفس الشاعر معنى أكبر منها . فإذا استطاع القريض أن يحكيها تماماً ، فإن هذا المعنى ينتقل إلى نفس القارئ أيضاً . وهنا نرى أن دانتى نفسه خير مثال لهذا . فإن حبه لبياتريس كان له فى نفسه معنى أكبر كثيراً من العاطفة نفسها . لأنه رمز لأمور أبعد وأعمق مما فى الحياة الفانية . ولقد حاول دانتى أن يشرح لنا هذه الأمور فى عبارات فلسفية « مدرسية » . ولكن مثل تلك الأمور لا يمكن أن تشرح شرحاً ، بل تُحسُّ إحساساً ، تستشعره النفس ، إذا كان الفن قادراً على أن ينقل إلينا ما اشتمل عليه الحادث من حياة . ولهذا كان لابد من نظرية دانتى الرمزية هذه ليمكن لنا أن ننقد أنواعاً من الأدب السامى ، وهنالك قصص أدبية عديدة اشتملت على حوادث ذات صبغة رمزية تضارع ما فى الإلياذة ، ومن غير نظرية دانتى

لا يمكن التعبير عن تأثيرها أو الإشارة إليه .

في عهد النهضة (Renaissance) كان أكثر ما عُنِي به الناقدون كتاب الشعر لأرسطو . وأكبر فضل لهذا العهد في تاريخ النقد هو استنقاذ فلسفة أرسطو في الجمال وحفظها للعهد الحاضر . ولو أن روح هذه الفلسفة كان كما رأينا ذا أثر واضح منذ زمن طويل بفضل أحكام ونصائح هوراس . وفي أول عهد النهضة كان هوراس لا يزال المرجع الوحيد . ولم يكن لكاتب آخر أن ينزله عن هذه المرتبة سوى أرسطو نفسه . وذلك ما حدث فعلاً . حين استُكشفَ كتاب أرسطو في الشعر ، وأخذ ينتشر بين الناس ولم يزد عهد النهضة شيئاً كثيراً إلى ما جاء في كتاب أرسطو ، بل كان أكبر ما عُني به هو تفسيره وشرحه . ولكن هنالك ناحية من نظرية أرسطو كان من الواضح جدًّا أنها قابلة للزيادة والتوسع . فقد قال أفلاطون : إن الشعر تقليدٌ للطبيعة ، وقال أرسطو كلا ، بل تقليد لفكرة في الطبيعة يتخيلها الشاعر . ثم

حصر نظريته في هذه الدائرة . ولكن ما العلاقة بين الطبيعة كما هي ، وبين الطبيعة كما يتصورها الشاعر؟ ما معنى التصور الشعرى للطبيعة ؟ الجواب على هذا السؤال مفهوم ضمناً بلا شك فى نظرية أرسطو ؛ ولكن الناقدين فى عهد النهضة قد أخذوا يظهرونه ويوضحونه . فجعل السر فِلپْ سِدنى مثلاً فى كتابه الدفاع « Apologie » الذى يصر فيه على حرية الشعر ، ينادى بأن ما يُعنى به الشعر هو أن يخلق صورة مقابلة لصورة الطبيعة ؛ يُمتعنا منها ما فيها من الإتقان والكمال . وقال بيكن (Bacon) فى عبارة أبعد غوراً : « إن الشعر يحرك العقل باخضاع مظاهر الأشياء لرغبات العقل » . وهذا هو الاتجاه الذى أخذت تتطور نحوه نظرية أرسطو منذ عهد النهضة . فالفيلسوف كانت (Kant) يرى أن رغبات العقل التى ذكرها بيكن هى الرغبة فى تمثيل الأغراض التى من أجلها وُجدت الأشياء . والشعر — وإن مثّل لنا الأشياء بأنها ذات غرض — فإنه لا يوضح لنا تلك الأغراض تماماً . وكذلك

يذهب شلى (Shelley) إلى أن للشعر أثراً خُلُقيا وإن لم يناد بنوع خاص من الأخلاق . لأن الأخلاق (Morality) ما هى إلا الحياة الفكرية فى أسمى وأدق معانيها ، وحياة الفكر ونشاطه فى قوة خياله التى يغذيها الشعر ؛ وفى الشعر يعيش المرء فى عالم يشتد فيه إحساسنا بأن لكل شىء غرضاً ، وأن للحادثة قوة خلقية : أى أن للعالم مغزى مباشراً خاصا به من غير إشارة إلى أية قاعدة أو قانون خارج عنه . وهنا قد يتساءل المرء : فى أى ناحية من التجارب يكون هذا العالم ذو المغزى المباشر ؟ وقد أجاب الفيلسوف الإيطالى بنديتو كروتشى Benedetto Croce بأن هذا هو عالم الإلهام والوحى الباطنى الصرف حيث تكون التجارب مقبولة لذاتها . ولا عبرة هنالك بأن تكون التجارب مطابقة للواقع أو غير مطابقة ؛ لأننا نرتاح للتجربة لذاتها . وقد جعل كروتشى فيما يظهر جوابه هذا قاصراً على الإلهام الحسى أو العاطفى . ولكن لا داعى لهذا التحديد . فان كل شىء تقريباً حتى العمليات

العقلية يمكن أن يتناولها الإلهام ، إذن فصورة الطبيعة التي يحكيها الشعر (والشعر هنا يمثل فن الأدب كله) هي صورة للعالم الذي نرغب فيه أشد الرغبة ، والذي نتخيل وجوده ، ونجد في هذا التخيل شفاء غُلتنا وإرضاء رغباتنا . وأكبر ما نريده في العالم هو النظام والترتيب . وهذا ما نجده دائماً في عالم الأدب ، فإن أي نوع من الأدب الصرف يشتمل دائماً على صورة للعالم لا نكاد نحسها حتى نجد جميع أجزائها محكمة الاتصال شديدة الارتباط . هذه الحقيقة تتجلى دائماً مهما كانت الصورة التي أوحى بها الإلهام إلى الخيال سواء أكانت أقصوصة أو مسرحية أو ملحمة أو أنشودة .

تلك هي النزعة النظرية في النقد الأدبي . ولكن منذ عهد النهضة قد ظهرت نزعة أخرى لا تقل عنها أهمية وهي نقد الأسلوب الأدبي . والينبوع الذي تفجر منه هذا البحر هو أيضاً رسالة يونانية ، وهي تدعى عادة باسم « رسالة لنجينوس في الجلال » . وهي كتاب كاد

فى بعض الأحيان أن يجارى كتاب الشعر لأرسطو فى الأهمية ؛ لكنه كتاب نقد صرف ، ولا يستند إلى نظرية فلسفية فى الأدب وهو وإن كان من تأليف كاتب يونانى عاش فى القرن الأول بعد الميلاد ، فإن أهميته فى تاريخ النقد حديثة ترجع إلى عام ١٥٥٤ حينما طبع الكتاب للمرة الأولى . والظاهر أنه كان مجهولاً عند رجال الثقافة فى العصور القديمة والوسطى . وبالرغم من عنوان الكتاب ، فإن الراجح أنه ليس من تأليف لنجينوس (Longinus) وكلمة الجلال لها هنا معنى خاص خلاف المألوف . ذلك أن المؤلف المجهول أراد فى كتابه هذا أن يصف طبيعة الأسلوب الأدبى الذى من شأنه أن « يسمو » باللغة فوق المستوى العادى للألفاظ . ولعل هذا المؤلف أول من كتب فى النقد ، مقارناً بين مختلف اللغات ، فلم يكتف بأن يستشهد بالأدب اليونانى والرومانى ، بل استطاع أن يرجع إلى العبرية ، فاستشهد مع إعجاب شديد بأقوال موسى عليه السلام ؛ وقال عنه إنه ليس بالرجل

العادى — وذكر الآية : « لِيَكنْ نُورٌ ، فكان نُور »
وقال إنها كلمة جديرة بالمقام الإلٰهى . والفضل الأكبر
فيما كتبه هذا المؤلف عن الأسلوب الأدبى أنه لم يكن
ينظر إليه بأنه مجرد طلاء ظاهرى ؛ بل كان الأسلوب فى
نظر « لنجينوس » — ويمكننا أن نستبقى هـذا الاسم
تسهيلاً للحديث — كان الأسلوب فى نظره هو وسيلة
الإبانة عن روح التأليف . وعن شخصية المؤلف .
ولنجينوس هو مصدر العبارة المشهورة « الأسلوب هو
الرجل » . ولكنه لم يكن ليكتفى بهذا وهو الناقد البصير ؛
فالأسلوب فى نظره هو الرجل حقيقة ، لكن على شرط أن
يقوم بأداء عمل خاص ، فى صورة وبروح خاصة . ويأخذ
بعد ذلك فى شرح الأسباب المختلفة — فى طبيعة المؤلف
والقطعة التى يؤلفها — التى من شأنها أن تسمو بالأسلوب .
ويأخذ فى تقسيم هذه الأسباب إلى أقسام . وقد لا يكون
تقسيمه هذا مرضياً كل الإرضاء . ولكنه من غير شك
باعث على التأمل ، فإن من رأيه أن الأمور التى ترفع

الأسلوب وتجله (مثل جلال الموضوع المتخيل ؛ وقوة العاطفة البالغة أقصى حد . والمقدرة على حسن استخدام ضروب وأشكال من وسائل التعبير اللفظى) جديرة عند التحليل أن تكون قواعد للأسلوب الجيد ؛ قواعد متينة البناء بحيث يصبح الخروج عنها خطأ فاحشاً وعيباً واضحاً . ومثل هذه العيوب ليس مما يمكن التجاوز عنه . لأنها بمثابة ذنوب ارتكبت ضد الذوق السليم . وضد الانسجام والنغم الشعرى فى أرقى مراتبه . ويعترف المؤلف مع هذا أن العبقرية لا يمكن أن تتقيد بالقواعد ، ولكن هذا لا ينقص من صحة القواعد نفسها . فإن الخطأ خطأ وإن كان مرتكبه عبقريًّا . صحيح أن الاندفاع العنيف الذى يسير به العبقرى ، غير مكترث للقواعد ، ومرتكباً للغلطات ، ينتهى فى الغالب إلى إنتاج أعلى وأغلى مما يأتى به الأشخاص المحترسون ، الذين يتذكرون القواعد دائماً ، ولا يريدون أن يجازفوا مرة واحدة بارتكاب أمر مخالف للذوق السليم .. هذا صحيح . ولكن الشاعر الذى

يريد أن يستغل مواهبه إلى أقصى حد لا يجوز له أن يتجاهل القواعد ، وأن يتجاهل «الفن» الذى يريه كيف يستخدم قوته الإبداعيـة بعقل ودراية . ومِن الناس مَن يزعم أن ملـكة الشعر هى مجرد هبة من الطبيعة . وليس من شك فى أنها من هبات الطبيعة ، مثل الحظ الحسن ... ولكن كما أن الحظ المؤاتى لا يمكن أن يُنتفع به على الوجه الأكمل إلا بحسن التدبُّر والتعقل ، كذلك من العقل أن يصغى الشاعر إلى صوت « الصناعة » إذ ترشده إلى كيفية استخدام ما حبته به الطبيعة .

هـذا الضرب من النقد الذى نستطيع أن نسميه النقد الأسلوبى ، وهـذه النظرة الخاصة إلى الشعر ، قد ظهرت آثارها فى الأدب الإنجليزى فى كتابات بن جنسن (Ben Jonson) فقـد حمل حملات صادقة — بالنصيحة وبالقُدوة — على العادة الشائعة فى عصره — عصر الملـكة اليصابات — عادة الاعتماد على النشاط الفطرى الأهوج ، الذى ليس له ضابط ولا وازع .

وأخذ ينادى باتباع المثل الأعلى فى الشعر ، الذى من خصائصه أن تكون الملكة المبْدِعة خاضعة لسلطان الصناعة ، وأن تعمل عن تدبر ودراية وعرفان . ومع ذلك فان جنسن لم يكن يقبل جميع القواعد والقيود . بل كان يرى أن بعض القواعد (مثل وحدة الزمان والمكان ، وقاعدة الفصول الخمسة للدرام) ليس له أساس صحيح . إلا إذا كان يؤدى غرضاً فنيًّا ظاهراً ، وقد كان مذهب جنسن من المتانة بحيث استطاع أن يثبُت ويمتد أثره إلى الأجيال التالية . ولما قُضى على المذهب الفطرى فى عهد إليصابات . وقد اختنق وسط إنتاجه الضائع . كان جنسن هو المثل الأعلى الذى عاش فى العصور التالية ونشأت بعده مدرسة سميت مدرسة بن ، وانتصر لها بعد ذلك الشاعر درَيدِن (Dryden) ، أيدها تأييداً عامًّا فى أكثر نظرياتها ، ومن بعده جاء الشاعر پوپ . وهو أول كاتب فى الإنجليزية حاول أن يأتى ببحث شامل فى موضوع النقد الأسلوبى . فألف فى هذا قصيدته

المشهورة (An Essay on Criticism) (مقال فى النقد) وهى مثل قصيدة هوراس فى فن الشعر ، يجب أن تقرأ أولاً ، وأن يُحكم عليها أولاً ، وقبل كل شىء ، على أنها قصيدة . وهى بلا شك قصيدة غاية فى الامتاع . وقد امتلأت — كأحسن ما كتبه پوپ — بما هو معهود فيه من حدة الذكاء ، ولطف النادرة ، والبراعة فى استخدام الألفاظ . وهى مع ذلك قصيدة فى موضوع النقد ، ولها مكان هام فى تاريخ النقد ، لأنها جمعت فى حيز واحد تأثير أرسطو وآراء لنجينوس وبن جُنسن ودريدن ، وما قد يمليه العقل ، والمثل الفرنسية الخاصة بالذوق السليم ، ومنطق مذهب ديكارت . . . .

ما هى المصادر الرئيسية التى يستقى منها النقد ؟ قد استطاع پوپ أن يجيب عن هذا السؤال بأن جمع فى حيّز واحد مراجع ثلاثة : وهى فكرة الطبيعة ، وفكرة آثار السلف ، وفكرة العقل . ولا بد من الرجوع إلى الثلاثة جميعاً . وليس معنى هذا أن الأديب مطالب بأن يكون

موزَّعاً بين هـذه الثلاثة . لأن سلطان كل من هذه المراجع مُثبِت لسلطان الآخَرين . فالواجب أولاً أن تتبع الطبيعة ، ولـكن لـكى يتسنى لك ذلك لابد من دراسة آثار القدماء . لأن القدماء كانوا على وفاق مع الطبيعة . وليس هناك خلاف بين الطبيعة وبين الشعر القديم . ودراسة شعر القدماء معناها دراسة الفن الذى ينطبق دائماً على العقل ، فان الدرس الأول الذى نتعلمه من القدماء هو أن الشعر يجب أن يخضع للقواعد التى يمليها العقل . وكيف يكون هـذا ؟ . . . هنا يلجأ پوپ إلى الفلسفة الـكارتية[1] ، التى أصبح نفوذها شاملاً العالم كله تقريباً ، فيقول پوپ إن الطبيعة نفسها هى عين العقل ! فاذا خيِّل لنـا أن الطبيعة تجرى على غير سنن العقل ، فان إدراكنا هو الذى ضل عن طريق الصواب . والشعراء الأُول قد صوروا عالماً منطوياً على العقل لأنهم كانوا يعرفون حقيقة الطبيعة . وقواعد الصناعة التى كانوا

(١) نسبة إلى دكارت

خاضعين لها ، لم تكن مما يُملى على الطبيعة ، بل مما يُستَمدّ من الطبيعة ، فهى قواعد استكشفت ولم تُختَرع . قوانين كانت الطبيعة هى التى أملتها ، فهى لا تنطوى إلا على حقائق طبيعية . لأنها مطابقة للعقل ، وإذا كان لابد من التمييز بين الفن والطبيعة ، فان الفن المبنى على العقل هو أكثر طبيعية من الطبيعة نفسها ؛ أى من الطبيعة التى نحسها فى تجاربنا العادية .

هذه الفكرة إذن — القائلة بأن الطبيعة والعقل شىء واحد ، وبأن الطبيعة لهذا لا تتجلى حقيقتها فى شىء أكثر مما تتجلى فى الفن ، على شرط أن يلزم الفن سنن القدماء — هذه الفكرة هى المحور الذى تدور عليه نظرية پوپ . وهى نظرية يمكننا أن نصفها بأنها خلط بين الآراء ، ولكن فى وضوح وجلاء ، ولم يكن پوپ يحترم القدماء كما كان يفعل هوراس لمجرد أنهم السلف الذين يمكن أن يقتدى بما خلفوه من آثار شعرية خالدة ، بل كان يحترمهم لأنهم ، لأمرٍ ما ، كانوا مطلعين على أسرار

الطبيعة ، وقد استطاع أرسطو أن يكتب شرحاً منطقياً يوضح به صناعة القدماء وفنهم ؛ إذن لا بد — فى نظر پوپ — أن يكون فنُّهم مبنيًّا على العقل . وهذا بلا شك صحيح . ولكنه لا يشتمل الحقيقة كلها . على أن نظرية پوپ لو تدبرناها لألفيناها لا تخرج عن الفكرة الآتية : إن الطبيعة التى يصورها الشعر هى الطبيعة التى نرغب فيها وفى العلم بها . وليس فى هذا أكثر مما ذكره أرسطو نفسه ، لكن پوپ فى إدلائه بنظريته هذه كان يريد أن يُروِّج لأسلوب خاص فى القريض ، لا من حيث اللغة فقط بل من حيث الفكرة أيضاً ، وهذا الأسلوب هو الذى يطلق عليه اسم أسلوب القرن الثامن عشر . ونظراً لأن النظرية التى يستند إليها ترتكز على مراجع ذات قوة هائلة مثل الطبيعة والسنة والعقل ، فليس يستغرب والحالة هذه أن يعيش هذا الأسلوب أكثر من قرن كامل . حيث بدأ فى القرن السابع عشر واستمر طوال الثامن عشر ، وامتدت آثاره إلى القرن التاسع عشر .

لكن پوپ وهو مخرج وناشر مؤلفات شكسبير لم يكن له بدٌّ من أن يعترف بأن قد يكون هنالك شذوذ نبيل على القاعدة . وهذا الاعتراف يختلف عن الاعتراف الذى قال به لنجينوس ؛ لأن هذا كان يرى أن الخطأ خطأ أيًّا كان مرتكبه . ولكن فى نظر پوپ أن الخروج عن القواعد قد يكون تفوقاً وإبداعاً ، لم تنص عليه القواعد ، لأن هذه القواعد لا تستطيع أن تعطينا سوى ما نستطيع مشاهدته من منطق الأشياء . ولكن العبقرى يستطيع أن يرى منها ما لا نراه نحن .

وهنا لا بد لنا أن نلاحظ أن الاعتراف بأن العبقرى على صواب حين يتخلص من قيود القواعد ، يجعل القواعد نفسها خالية من كل ما ينسب إليها من القوة . أو على الأقل يجعل القواعد غير صحيحة إلا إلى حين .

هذا وأكبر ما يمتاز به الأسلوب الشعرى فى القرن الثامن عشر هو فخامة اللفظ .. وإذا صح القول بأن الشعر فن عقلى ، أليس الواجب فى هذه الحالة أن يلزم طرازاً

واحداً من العبارة اللفظية . يكون أكثر ملاءمة له من
سواه ؟ وبناء على هذا أخذت تسود الفكرة القائلة بأن
ضروباً خاصة من التعبير هى بطبعها شعرية . ويمكن
استخدامها فى جميع المواقف الشعرية . وما سواها لا يصح
استخدامه . ولعل أكبر ما امتاز به أدب القرن الثامن
عشر أن استطاع إيجاد عبارة شعرية تفى — فيما يظهر —
بجميع الأغراض . ولكن الحقيقة أنها كانت وافية
بأغراض محدودة ؛ وبضروب خاصة من الموضوعات
لا تعدوها . وقد كانت هنالك ثورات قام بها أفراد من
آن لآن على ذلك المذهب فى القرن الثامن عشر نفسه .
ولكن الذى حمل عليه حملة قضت على مزاعمه قضاء تامًّا
هو الشاعر وردسورث Wordsworth حين كتب فى
عام ١٨٠٠ مقدمة لكتابه قصص وأناشيد Lyrical Ballads
أنكر فيها أن هنالك عبارة شعرية بطبعها وقال إن اللغة
الصحيحة للشعر هى اللغة التى يتكلمها الناس . والذى
يجعلها لغة شعرية هو كيفية استخدامها ، وهذا الرأى —

كسائر الآراء التى يراد بها الإصلاح — شديد التطرف فى الاتجاه المضاد . ووردسورث نفسه كان لا يتردد فى أن يستخدم فى شعره لغة إن صحت فى الأدب فإنها ليست مما يصادفه المرء فى الحياة العادية . وذلك متى وافقت أغراضه . غير أن حملته هذه كانت ولا تزال ذات فائدة كبرى . إذ أصبح مقياس النقد بعده أن كل لغة تناسب المقام يجوز استخدامها فى الأدب .. والرأى الصحيح هو أن العيب الوحيد الذى قد يوجد فى الأسلوب هو أن يكون عاجزاً عن التعبير ، بمعنى أنه لا يستطيع إيصال الفكرة ، صحيحة دقيقة حية . ولقد أفسح وردسورث الطريق أمام أصحاب المذهب الحر (الرومانتزم) وجميع المذاهب والحركات الفكرية التى تبغى التحرر من قيود الأسلوب ، ولكن ليس معنى هذا أن الدروس التى أملاها القرن الثامن عشر ضاعت هباء . بل لا تزال الآراء المألوفة فى النقد يظهر فيها الأثر الهائل الذى تركه لنجينوس وبن جنسن .

ولا بد للشعر أن يتبع سبيل العقل ، سواء تبعت الطبيعة العقل أو لم تتبعه . وليس من الضروى أن يكون هذا العقل هو العقل العلمى أو المنطق ، بل العقل الفنى ، ويجب أن يكون الشعر عملاً مقصوداً لذاته .

والكلام عن أصحاب المذهب الحر (الرومانتزم) يوصلنا إلى النزعة الثالثة [١] فى تاريخ النقد . ولو أنها فى الواقع نزعة قديمة ترجع إلى زمن سابق لزمن المذهب الحر . كما أن هذا المذهب أقدم بكثير من الحركة الرومنتية . هذه النزعة ترجع فى الغالب إلى تأثير ديكارت . وهى على كل حال تتناول عدة أمور خلاف الأدب والنقد . ذلك أنها جزء من الاهتمام المتزايد فى الأزمنة الحديثة ، الذى يرمى إلى التمييز والتفريق بين العنصر الذاتى (الشخصى : subjective) والعنصر الموضوعى (objective) فى التجارب البشرية : ما بين الشخص الذى يجرب ، والعالم الذى يجرَّب : ما بين الحياة الباطنية للإنسان والحياة

---

(١) النزعة الثالثة تمييزاً لها عن النزعة الأولى الخاصة بالموضوع وعمدتها أرسطو ، والثانية الخاصة بالأسلوب وعمدتها نجينوس

الظاهرية للكون . ولعل خير وسيلة لدراسة هذه النزعة أن ننظر إليها من حيث أنها مقياس جديد للنقد نقدر به الآثار الأدبية ، وذلك المقياس الجديد هو ما يسمى مقياس الجلال : والجلال هنا بالمعنى الذى حدده الشاعر كولردج (Coleridge) حين قال إنه الميزة التى يمتاز بها الأدب العبرى عن اليونانى والرومانى . وهو يرمى بهذا إلى أن الجلال فى الأدب شىء أجل وأسمى من مجرد الجمال . . . . ومقياس الجلال هذا مبدأ يظهر فى تاريخ الأدب ظهوراً فعليًّا فى رسالة ألفها برك (Burke) موضوعها : « بحث فلسفى عن منشأ آرائنا فى الجلال والجمال » . وقد ظهرت عام ١٧٥٦ . وجميع النزعات فى النقد الأدبى سواء أكانت ذات صبغة نظرية أو فلسفية كما فصلها أرسطو ، أو أسلوبية على طريقة لنجينوس ، لا تزعم ولا يمكن أن توافق على أن الغرض من الشعر أن يكون جميلاً . ولكنها جميعاً يصح أن تتفق على أن الشعر إذا وفى بغرضه كان من غير شك جميلاً . على أن

برك يتساءل ألا يمكن أن يكون فى الشعر شىء أكبر من مجرد الحسن ؟ أليست العاطفة أجل خطراً من الحسن ؟ وسؤاله هذا يدل على أنه قد حصر معنى كلمة الحسن فى دائرة ضيقة ؛ وهذا يزداد ظهوراً كلما ازداد تعمقاً فى بحثه . فان برْك يصف الحسن بألفاظ مثل الرقة والنعومة والرشاقة بل والدقة . وخلاصة رأيه هى كما يلى : إن من بواعث الارتياح إطلاق العنان لعاطفة من العواطف . وكلما كبرت العاطفة زاد معها الارتياح . والعواطف التى تنطوى على الألم ، والرعب الشديد هى أيضاً باعثة على الارتياح ، على شرط ألا يكون لنا بها صلة شخصية ، والعواطف فى الشعر هى بالضبط من هذا الطراز ، فالأمور المؤلمة المروعة التى فى الشعر لا تحدُث لنا ، بل نحن ننظر إليها ونتأملها ونحن لا نحس إلا بالعواطف التى تثيرها تلك الأمور . ولهذا أمكن لنا أن نستمتع بهذه العواطف . وأشد هذه الأمور تأثيراً هو ما صحبته فكرة أو إشارة إلى الموت والدمار والهلاك . أو الضخامة

المائلة ، أو اللانهاية أو الأبدية . وكل شيء يدهشنا ويروعنا ويطغى على مشاعرنا بتأثيره فى عواطفنا هو ما نسميه الجليل (Sublime) وهـذا الضرب من التأثير يحدث عادة بواسطة شيء لا يمكن أن ندرك حقيقته تماماً . ولقد يكون ذلك التأثير ضرباً من الروع أو الفزع . . وفى هـذا يقول برك : إن الروع هو فى جميع الحالات القوة الفعالة — خفية أو ظاهرة — وراء كل شيء رفيع جليل . وهـذا الروع يصحبه عادة شيء من الغموض ؛ ولهذا كانت صفة الجلال — وهى العظمة الحقيقية فى الشعر — يصحبها عاده شيء من الغموض فى الفكرة المراد تصويرها . ولهـذا السبب نفسه كانت عبارة « فكرة واضحة » مرادفة لفكرة صغيرة . وهنا يحسن بنا أن نلاحظ أن هذا المقياس الأدبى : مقياس الرفعة والجلال : قد يجعل القبح عنصراً من عناصر الشعر .

والذى يهمنا أن نشير إليه هنا هو أن هذا المقياس من خصائص المذهب الحر (الرومانتيزم) . وحيثما وجد

هذا المذهب نرى الحياة « الباطنية » تريد أن تثبت تفوقها على الحياة « الظاهرية » . والناحية الذاتية تبغى التغلب على الناحية الموضوعية . وإصرار برك على أن يكون الحكم على الشعر بحسب تأثيره فى العاطفة هو أول مناداة بحقوق المذهب الحر فى النقد الأدبى ؛ أى النقد بمقتضى المقياس الذاتى الصرف . وزاد أصحاب هذا المذهب فى الاشادة بأهمية العالم الباطنى فوق العالم الظاهرى ، بأن جعلوا للغموض والإبهام فى الفكرة المعروضة قيمة أدبية ذات شأن . فالإبهام — مثل اللانهاية والأبدية — يطلق سراح الفكر ، ويمكنه من أن تتسع قواه الباطنية وتمتد ، غير خاضعة لحكم الحقائق الظاهرية للأشياء . ولهذا كان المذهب الحر يرى أن « بعد المسافة يكسب المنظر سحراً » ذلك لأن البعد يبعث على عدم الوضوح . وفى مقابل ذلك يستطيع نور الخيال المقدس أن يضىء ويلمع . ومن تحصيل الحاصل أن نقول إن المذهب الحر (الرومنتى) هو ضد المذهب الواقعى (الريالست) الذى

يرى أن العبرة فى العالم بما يبدو من منظره المحسوس .
ولم يكن للمذهب الواقعى يوماً فى تاريخ النقد وأساليب النقد من الأهمية ما يدانى أهمية المذهب الحر .

والفيلسوف الألمانى كانت Kant فى كتابه المعروف (نقد العقل) . يوافق برك على أن الجلال والحسن مقياسان مختلفان فى الحكم الفنى . ولكنه فيما يظهر يرى أن الارتياح الذى يسببه الجلال منشؤه إفاقة الفكر من طغيان القوى الهائلة التى لجلال الطبيعة . فالفكر البشرى يحشد قواه كلها ليقاوم بها التأثير الهائل ، الذى تبعثه مناظر الطبيعة الجليلة . وبهذا ينتصر الفكر انتصاراً أدبيًّا على قوى الطبيعة ، فيبعث فيه هذا النصر قوة وارتياحاً . على أن تفكيره هذا كان منصرفاً إلى تأثير الجلال الذى فى مناظر الطبيعة أكثر من تفكيره فى الجلال الذى فى الفن . ولكن بحثه فى جلال الطبيعة مضافاً إلى بحث برك فى جلال الفن ، قد ساعد على توسيع نطاق نظريات علم الجمال ، وبهذا زاد فى تاريخ النقد ثروة جديدة .

ومما له صلة بآراء برك وكانت ، وإن لم تكن له علاقة قوية بالمذهب الحر ، ما كتبه الشاعر الألمانى لسنج Lessing فى مؤلفه المشهور عن مجموعة التماثيل المعروفة باسم لاوكون Laokoôn . وفى رسالته هذه يبحث لسنج فى العلاقة بين الأدب وبين الفنون التصويرية . ويرى لسنج أن برك على صواب فى قوله إن من الجائز إدخال شىء دميم أو قبيح فى الشعر . ولكن إقراره هذا يرجع فى الغالب إلى أنه يضيق معنى الحسن تضييقاً أشد حتى مما ذهب إليه برك نفسه . وهو يرى أن الحسن هو المثل الأعلى الذى تنشده الفنون التصويرية . أما الشعر فمثله الأعلى الذى ينشده هو قوة التعبير . وقد يكون للقبح نصيب كبير من قوة التعبير . أما الحسن فنظراً لأن المدار فيه على شكل الصورة المحسوسة فإن قوة التعبير قد تفسده . فإذا أراد فرجيل أن يصف مصرع لاوكون المخيف ، فانه سيأتى بقطعة فنية لا يستطيع المثال الذى يصورها تصويراً شكلياً محسوساً ملموساً أن يأتى

بمثلها . . ، ومهما يكن من أمر هذه الحجة التى أدلى بها لسنج وسواء أصحت بذاتها أم لم تصح ، فإنه استطاع أن يتدرج منها إلى نتائج ذات أهمية عظيمة نذكرها فيما يلى :

إن الفرق بين تأثير الشعر فى النفس وتأثير الفنون التصويرية يرجع إلى اختلاف الطرائق التى يعرض بها كل منهما لموضوعه . وهذا راجع بالطبع إلى اختلاف الأداة (الواسطة) التى يتخذها كل منهما وسيلةً للتعبير . فبسبب الأداة الخاصة التى تستخدم فى التصوير والنحت يرى أن الفن التصويرى يمثل الحالة الثابتة الراكدة للأشياء التى يريد عرضها . بحيث يمثلها فى حالة واحدة وفى لحظة واحدة من وجودها . بينما الشعر — بسبب الأداة التى يتوسل بها إلى التعبير — يمثل لنا تتابع الحوادث والصور فى لحظات متعددة متوالية من وجودها . وقد استشهد لسنج بعبارة يونانية قديمة تنسب إلى سيمونيدس ، بأن الرسم شعر أخرس ؛ والشعر رسم ناطق . وهذه

لعبارة تؤكد ما بين الفنين من التشابه . كما أن وجه الاختلاف بينهما أيضاً لا يقل أهمية عن وجه الشبه . ففن التصوير لا ينبغى أن يعالج موضوعات لا يمكن علاجها إلا بالشعر . كذلك لا ينبغى للأدب أن يحاول ما هو من اختصاص فن التصوير . ومن الجائز أن لسنج نفسه لم يكن يدرك أن مسافة الاختلاف بين الفنون كبيرة إلى هذا الحد . وكثير من الناقدين بعده لم يدركوا هذا ولئن قيل إن صورة من الصور قد تقص قصة ! فليس معنى هذا أنها فى مقام المنافس للأدب ، ومن ناحية أخرى يمكننا أن نقول إن الأديب لا يستطيع أن يعرض موضوعه فى لونه وشكله الحقيقى . والوصف فى الشعر لا يمكن بحال من الأحوال أن يعتدى على ميدان التصوير . وعلى كل حال لقد قام لسنج نحو النقد بخدمة جليلة بأن أظهر — فى غير خفاء ولا غموض — الحدود التى تفصل بين الفنون ، لأن المدى الذى يستطيع أن يبلغه فن من الفنون رهين بالأداة التى يستخدمها . والقواعد التى

تفرض صحة ما يمكن أن يعمل أو لا يعمل بواسطة أداة خاصة هى بطبعها قواعد لا تقبل النقض .

هذا ولعل أكبر خدمة للمذهب الرومنتى فى تاريخ النقد أنه نادى بحرية التفسير والتأويل . وهـذه الحرية وإن رفضت ما ذهب إليـه أنصار المذهب القديم من قواعد موضوعية عتيقة فانها مع ذلك رضيت بالقواعد الموضوعية التى نادى بها لسنج — وهى المبنية على طبيعة الأداة الفنية — لأن هذه القواعد لا تتدخل مطلقاً فى العامل الذاتى فى الحكم على الفن . وإلى المذهب الرومنتى يرجع الفضل فى أن وجد مذهب النقد الفردى والحرية التامة فى التأويل والتفسير عند كتّابٍ أعلام مثل لامب وكولردج وهازلت . والخطر فى هذا المذهب أنه قد يشجع المستهترين وغير المسئولين باطلاق العنان لهم فى النقد .

ولعل الكلمة الأخيرة فى نظرية النقد المطلق . التى تزن بميزان محكم ناحيتى الحرية والمسئولية ، هى الكلمة

التى كتبها مانزونى (Manzoni) فى مقدمة منظومته الفخمة Il Conte di Cormagnola : بأن كل مؤلَّف يحتوى فى ثناياه القواعد التى يجب أن يُحكم بها عليه . أو كما يقول منزونى نفسه : « إن كل مُؤلَّف يبسط لمن يريد أن يفحصه المبادئ اللازمة للحكم عليه . وهذه المبادئ يمكن استنباطها بأن نسأل أسئلة ثلاثة : ماغرض المؤلف الذى يرمى إليه ؟ وهل الغرض الذى يرمى إليه المؤلف غرض معقول ؟ وهل استطاع أن يبلغ هذا الغرض ؟ . . . وبعبارة أخرى اكتشف الغرض ! احكم على قيمته ! ثم انقد صنعة المؤلف ! هذه خلاصة موجزة عامة لآراء منزونى مع شىء قليل من التعديل .

ولقد يعترض بأن ليس فى هذا كله شىء من المذهب الرومنتى الثائر . وهذا الاعتراض لا يخلو من وجاهة . ولكن الناحية الثائرة فى أقوال منزونى هى أنها حادث تاريخى خطير . فقد أدلى بها صاحبها احتجاجاً على الذين جعلوا للنقد قواعد عامة جامدة مجردة . وقد

أخطأ أصحابها فهم القـدماء ، وشوهوا تعاليم أرسطو وهوارس ولنجينوس . وقد استطاعت أقوال منزونى أن تقضى على هذه القواعد القضاء التام ، وأن تعبر عن المثل العليا للنقد الحر ، بل وترينـا الطريق القويم للنقد الصحيح بكافة أنواعه .

الفصل الخامس

خاتمـة

والآن فلنختم بحثنا بالنظر فى رأى منزونى هـذا . ولنلاحظ أولاً أنه خاص بالنقد . لا بنظرية الأدب . . ويقول منزونى إن كل عمل فنى يمثل حالة خاصة ؛ ويجب أن يحكم عليه باعتباره حالة خاصة . والحكم عليه يجب أن يكون بحسب جدارته وقيمته . . رأى يُخيل إلينا لأول وهلة أنه سهل يسير . والحقيقـة أنه ليس من السهولة بالدرجة التى يبدو بها لأول وهلة . فكيف نستطيع مثلاً أن نعرف أغراض المؤلف ؟ . إن المؤلف قلما ينبئنا بهذا . وإذا أنبأنا فإنّ الذى يقوله ليس فى الغالب بالشىء الذى يمكن أن نطمئن إليه . فإن السبب الذى من أجله يوجد العمل الفنى ، هو أن المؤلف لم يستطع أن يعبر عما فى نفسه إلا بأن يوجد هذا الأثر . فاذا حاول المؤلف بعـد

ذلك أن ينتحل أسباباً أخرى ، فانها من غير شك تكون إما دون الحقيقة وإما أن تعدوها أوأن تكون بعيدة عنها . ولكن إذا نحن تركنا هذا العمل الفنى يؤثر فى نفوسنا تأثيره المطلق ، فان وحدة التأثير هذه هى التى نحس فيها نيات الكاتب : بقدر ما نستطيع أن نستوعبها وأن نستجيب إليها . وهذه الحقيقة منطبقة على جميع الفنون ؛ وصحتها ترجع إلى نظرية الفن لا إلى أحكام النقد . وهكذا نرى أن الركن الأول من قاعدة النقد التى قال بها منزونى ليس له وحده أثر فعال ؛ وإنما تصبح له المنزلة التى أرادها له منزونى ، إذا جعلت له دعائم من نظرية الأدب ؛ وهذا يسرى بالدقة نفسها على الركن الثالث من رأيه المذكور ؛ وهو الذى يطلب فيه منا أن نحكم هل استطاع المؤلف أن يصل إلى الغرض الذى رمى إليه . والحقيقة أننا لن نعرف أغراض المؤلف إلا إذا وفق لتحقيق تلك الأغراض ، واستطاع أن يوصلها إلى نفوسنا . والأمر المهم حقيقة هو أن نتساءل :

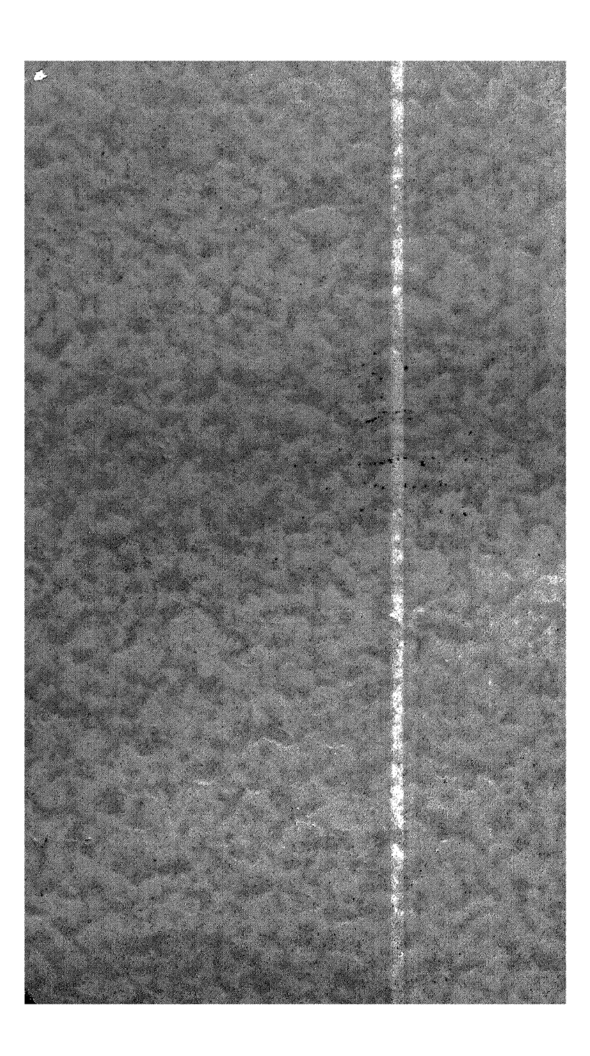
كيف استطاع المؤلف أن يحقق أغراضه ؟ أى يجب أن ننقد صناعته . ونقد الصناعة لا يجدى شيئاً ما لم نكن ملمين بأصول الصناعة وطبيعتها ووظيفتها التى تؤديها . وكل هذا لا يتسنى إدراكه إلا بتَفهُّم نظرية الفن . .

هذه الحقيقة ظاهرة فى تاريخ النقد كله ؛ فأحكام النقد إذا كان لها نصيب من الصحة ، ليست فى الواقع إلا تطبيقاً للنظرية العامة فى أحوال خاصة . وهى لهذا السبب أحكام موضوعية (objective) ، والنقد بمقتضاها ليس بحاجة لأن يعتمد الاعتماد كله على المزايا الشخصية للناقد . على أن العنصر الذاتى لا بد له من أن يظهر ، فإن النقد لا يستخدم نظرية الفن إلا لأغراضه الخاصة ، وهى أمر قد لا تتدخل فيه نظرية الفن بشكل مباشر ، لأن هذه الأغراض هى الحكم على قيمة الأثر ، وبديهى أنه ليس فى العالم شىء يستطيع أن يحد من حرية الناقد فى حكمه الذاتى البحت على قيمة أثر من الآثار ، أما إذا أريد نقد الصناعة والمهارة الفنية نقداً وافياً ، فان الحكم

الذاتى يجب أن يعززه الحكم الموضوعى ، ويجب أن يراعى النقد القواعد ويتمسك بها ، ولا نقصد القواعد التى فرضت فرضاً ، بل القواعد التى اشتُقت من طبيعة الفن ؛ وكانت مطابقة لنظرية الجمال .

بقى أمامنا الركن الثالث من أقوال منزونى : وهو قيمة الغرض أو الإلهام الذى دفع المؤلف إلى الكتابة ، والحكم على هذا لا يمكن أن يكون إلا حكماً ذاتياً [illegible] وللناقد هنا الحرية المطلقة ، غير أننا نلاحظ أن قيمة النقد هنا لا تتوقف على هذه الحرية ، بل على جدارة الناقد ، فلقد يكون الحكم على الصناعة مبنيًّا على المقدرة الفكرية ، ولكن إذا أريد الحكم على إلهام المؤلف ، فان قيمة الحكم تتوقف على جميع صفات الناقد ، وعلى أخلاقه ومزاجه وذكائه وشخصيته .

General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliotheca Alexandrina



سلسلة المعارف العامة

رأت لجنة التأليف والترجمة والنشر خدمة للثقافة العامة إصدار سلسلة تتضمن كل حلقة منها زبدة وافية شيقة عن فرع من فروع العلم والفلسفة والأدب مؤلفة أو مترجمة بقلم أحد أعلام هذا العلم . وقد أصدرت إلى الآن الكتب الآتية :

		ص
١	— الثورة الفرنسية : تأليف الأستاذ حسن جلال	١٠
٢	— نابليون فى جزئين : « « «	٢٠
٣	— صلاح الدين الأيوبى : للأستاذ محمد فريد أبى حديد	٨
٤	— الامتيازات الأجنبية : للأستاذ محمد عبد البارى	١٠
٥	— الآراء الحديثة فى علم الجغرافيا : تعريب الأستاذ أحمد العدوى	٦
٦	— سكان هذا الكوكب : تأليف الدكتور محمد عوض محمد	١٢
٧	— مبادئ الفلسفة : تعريب الأستاذ أحمد أمين	١٠
٨	— قصة الفلسفة اليونانية : للأستاذين أحمد أمين وزكى نجيب محمود	١٥
٩	— البراجماتزم : للأستاذ يعقوب فام	١٢
١٠	— عرض تاريخى للفلسفة والعلم : تعريب الأستاذ محمد خلاف	٦
١١	— قواعد النقد الأدبى : تعريب الدكتور عوض	٦